UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 05121 446 5

MITTELALTERLICHE MALEREI IN SPANIEN

STORAGE ITEM

THE LIBRARY

THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA

DR. GERTRUD RICHERT

MITTELALTERLICHE MALEREI IN SPANIEN

DR. GERTRUD RICHERT

MITTELALTERLICHE MALEREI IN SPANIEN

KATALANISCHE WAND- UND TAFEL-MALEREIEN

VERLAG ERNST WASMUTH A.-G.
BERLIN

Den Druck des Werkes besorgte die Buchdruckerei A. Wohlfeld, Magdeburg.
Die Lichtdrucktafeln sind bei der Graphischen Anstalt Ganymed, Berlin, hergestellt.
Den Einband zeichnete Lucian Zabel, Berlin.
Jegliche Reproduktion verboten. — Alle Rechte vorbehalten.
Copyright by Ernst Wasmuth A.-G., Berlin 1925.

DER STADT BARCELONA

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

http://www.archive.org/details/mittelalterliche00rich

VORWORT

Dieses Buch konnte unternommen werden auf Grund eines Stipendiums, das mir im Jahre 1922 das Ayuntamiento von Barcelona gewährte. Ich habe weiter bei meiner Arbeit und während meiner Studienreisen durch Katalonien so viel freundliche Beratung gefunden, daß es mir ein Bedürfnis ist, dieses Buch Barcelona, der Hauptstadt Kataloniens, zu widmen. Gern würde ich alle mit Namen nennen, die mir liebenswürdig halfen, die Liste würde indessen gar zu lang, so will ich mich begnügen, Mossén Jaume Bofarull, Don Pere Boschy Gimpera, Don Agustin Duran y Sanpere, Don Joaquin Folch y Torres, Don Macario Golferichs, Mossén Gudiol y Cunils, Don Jeroni Martorell y Trassats, Don Jordi Rubió y Balaguer, Don Alexandre Soler y March, Mossén Manuel Trens, Don Miguel Vidal y Guardiola und den deutschen Generalkonsul in Barcelona, Herrn Ulrich von Hassell, zu nennen, denen ich mich vorzugsweise verpflichtet fühle.

Für die Abbildungen bin ich dem Institut d'Estudis Catalans, das mir mehrere Photographien überließ, und den Herren Mas Mora, Thomas, Vidal Ventosa und Vilaseca Dank schuldig, der hiermit abgestattet sei.

Die Beschäftigung mit der katalanischen Malerei des Mittelalters hat mir das Land, das ich während eines dreijährigen Aufenthaltes schätzen lernte, noch lieber gemacht. Ich wünschte, diese Arbeit gebe stärker den Eindruck seiner Kunst wieder, doch ist ihr Zweck erfüllt, wenn es ihr gelingt, die Kenntnis dieser reichen Kunstschätze zu verbreiten und ihnen Freunde zu werben.

Barcelona, im Mai 1925

Gertrud Richert

EINLEITUNG

In dem internationalen Kunstreich des Mittelalters muß Katalonien, heut eine der blühendsten Provinzen Spaniens, als ein besonderes Gebiet gewertet werden, das für sich kulturelle und künstlerische Entwicklung zeigt, die nicht mit der von Spanien gleichgesetzt werden kann. Die Lage des Landes am Mittelländischen Meer, durch das sich zahlreiche Beziehungen zu Italien ergeben, in unmittelbarer Nachbarschaft von Frankreich, in dessen Gebiet es damals als Besitzer übergreift, bringt es in weitem Maße in Verbindung zu beiden Ländern. Es wird die Eingangspforte für alle Anregungen, die von dort nach der Pyrenäenhalbinsel dringen, und behält mehr davon zurück, als es das übrige Spanien vermag. Dazu kommt als der wichtigste Faktor eigenes geschichtliches Erleben. Katalonien bildet im Mittelalter politisch ein Reich für sich, das andere Schicksale erfahrt als Spanien. Aus der auf Karls des Großen Schopfung zurückgehenden spanischen Mark, die ganz natürlich mancherlei Beziehungen zu dem Frankenreiche und damit zu Europa besitzt, entsteht eine selbständige Grafschaft, deren Condes nach der Vermählung Ramon Berenguers IV. mit Petronila, der letzten Erbin Aragons, 1137 dieses Land mit Katalonien zu einem Reich vereinen und stolz die Konigskrone tragen. Von dem folgenschweren Geschick Spaniens, der Überflutung der Mauren, die dasselbe von der allgemeinen europaischen Entwicklung des Mittelalters abtrennt, ist Katalonien nicht frei geblieben, aber die Eindringlinge wurden hier verhältnismäßig rasch zurückgeschlagen, und wenn auch die Grenzgebiete Lerida und Tortosa bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts in maurischem Besitz sind, so ward das übrige Land bald umgekehrt für viele Christenflüchtlinge zur Zufluchtsstatte. Maurische Kultur hat darum eindringen konnen, war aber nie imstande, die europaische so sehr zu überdecken, wie es in Spanien geschah. Mit diesem seinem Hinterland stand Katalonien natürlich dauernd in Verbindung, die Interessen des aragonesischen Konigreiches wiesen indessen mehr nach außen, nach dem Mittellandischen Meere, und erst durch die Vermahlung Ferdinands von Aragon mit Isabella der Katholischen ward jene enge Vereinigung beider Lander vorbereitet, die politisch Katalonien in Spanien aufgehen ließ. Die Frucht der Sonderentwicklung des Mittelalters aber ist eine eigene Sprache und eine eigene Kunst, die beide in der Geschichte abendlandischer Kultur sich durchaus selbständig behaupten.

Bei oberflachlicher Betrachtung dieser Kunst aus den Jahrhunderten, die man als romanische und gotische bezeichnet, und die uns hier in ihrer Malerei beschäftigen sollen, konnte man fast den Eindruck haben, als sei sie ein Gewebe, dessen Fäden in anderen

Gebieten gesponnen sind; genauere Beobachtung aber wird manchen wichtigen Einschlag aus Katalonien selbst herausfinden. Vor allem wirkt die alte Kunstentwicklung aus den frühesten Jahrhunderten des Mittelalters auf seinem Boden kräftig nach. Dann strömen, allerdings in reichster Zahl, die Elemente aus fremden Ländern ein. Italien und Frankreich geben neben Eigenem das, was der internationale Kunststrom des Mittelalters ihnen zuführt. Das klassische Erbe von Byzanz erweist sich ständig mächtig, und der Orient spendet aus unerschöpfter Fülle. Spanien vermittelt Arabisches und Mozarabisches, die Kunst, die auf spanischem Boden aus arabischen Elementen aufblüht, und diese letzten beiden Einflüsse verleihen künstlerischem Leben in Katalonien eine eigene Färbung, wodurch es sich, so wenig es der Kunst des Hinterlandes gleichkommt, höchst reizvoll gegen jede andere Entwicklung des Abendlandes abhebt. In späteren Jahrhunderten verengt sich dann die Einflußsphäre. Der Orient tritt zurück zugunsten europäischer Berührungen. Frankreich erhält sich immer wirksam, und Italien überflutet zeitweise völlig das katalanische Gebiet. Mit dem 15. Jahrhundert dringen nordische Einflüsse ein. Flämische Malerei wird nun vorherrschend, und auch das deutsche Element ist lebenspendend. Es fällt meist nicht schwer, den einzelnen fremden Spuren in der katalanischen Malerei nachzugehen und ihr Ursprungsland aufzudecken, allein das Ganze, das neu aus allen diesen Teilen aufwächst, wirkt bodenständig, weil es die Elemente so verbunden, ja verschmolzen zeigt, daß sie in anderer Art zur Geltung kommen. Die Ursprünglichkeit der katalanischen Kunst spricht kaum so stark, daß sie in weitem Maße für andere Länder formbildend auftreten könnte, doch laut genug, um eben ihrem Lande in dem Kunstreich des Mittelalters einen besonderen, wohlabgegrenzten Platz, und seinen Bewohnern den Ruhm zu sichern, daß sie in ihrer Kunst den Ausdruck ihrer Wesensart zu finden wußten.

Diese Persönlichkeitskraft und -leistung der Katalanen offenbart sich zunächst im sicheren Instinkt der Auswahl, den sie dem Fremden gegenüber, das unendlich bunt und vielseitig ins Land dringt, stets bekunden. Man nimmt nichts auf, was man nicht innerlich assimilieren kann. Ein starkes Bedürfnis nach Einfachheit und Klarheit ist oberstes Gesetz. Alles Verworrene und Drängende, noch Ungeklärte, wie es in unserem deutschen Land oft schmerzvoll nach Gestaltung ringt, steht vor verschlossenen Türen. Kataloniens Kunst ist zielbewußt und großzügig, vielleicht fehlt ihr dafür der innere Anteil, den man den Dingen gibt, um die man kämpft; es möchte sein, daß sie den besten Schöpfungen der deutschen Kunst an Wärme nachsteht. Sie kann gewiß das innigste Empfinden zeigen, aber das Gefühl herrscht nicht in ihr, und eine Steigerung desselben bis zu gluterhitzter Leidenschaft, ein schrankenloses, alle Dämme des Willens überflutendes Aufgehen und Sichhingeben, wie es im Nachbarlande Spanien immer wieder aufwacht und mächtig wird, bleibt Katalonien fern. In seinem Pathos verliert sich nie vollständig das Bestreben, Extase abzuweisen, sich der Wirklichkeit und ihren Forderungen zuzuwenden und in der Eroberung derselben sein Ziel zu sehen. Die Katalanen sind in erster Linie praktisch veranlagt, sie sind ein Volk der Tat und der reellen Werte, noch heute scheidet sich ihr Land von anderen Provinzen Spaniens durch seine Aufgeschlossenheit modernem Leben gegenüber, durch seinen Sinn für Industrie und Handel, für eine Entwicklung, die weniger

ideelle als materielle Fortschritte verspricht. Im innersten Kern ist katalanische Kunst deswegen leicht etwas nüchtern, aller Symbolik oder Mystik abhold, die hier nie die Rolle spielt, die ihr in anderen Kunstgebieten zufällt. Es ist erstaunlich, wie wenig Katalonien z. B. von der symbolischen Gestaltung Frankreichs annimmt, die dort das ganze mittelalterliche Schaffen beherrscht, trotzdem es ständig unter dem Einfluß des Nachbarlandes steht; und wenn es, fremden Anregungen folgend, sich mystischem Erleben nähert, so weiß es immer wieder dasselbe in ruhiges, helles Tageslicht zu setzen und mit der Wirklichkeit fest zu verknüpfen. Die Haupteigenschaft seiner Kunst, die diese nie verleugnet, ist eine starke Freude an der Welt und ihrem tausendfältigen Geschehen. Das Bunte, Vielgestaltige, immer Neue und immer Andere des wechselvollen Lebens reizt sie, sie versteht und fühlt im Innersten die Schönheit der Wirklichkeit, die dieser allein schon innewohnt und nicht erst durch persönliches Empfinden, durch subjektive Färbung Wert erhält. Die katalanische Kunst schaut vor allem, und ohne viel zu reflektieren, gibt sie wieder, was sie geschaut, versucht im farbigen Abglanze des Lebens ganze Fülle festzuhalten. Natürlich denkt sie nicht daran, die sie umgebende Wirklichkeit so abzubilden, daß das Kunstwerk ein Spiegel scheint — ein solcher Realismus bleibt dem ganzen Mittelalter fremd —, der inneren Wahrheit jedoch kommt sie stets nahe, und dadurch erweckt sie den starken Eindruck des Lebendigen, so daß wir meinen, in ihren Werken mehr vom Mittelalter und seinem Leben zu erfahren als anderswo.

Dem relativ stets einfachen, unkomplizierten seelischen Erleben entspricht die Form. Die Komposition der Werke ist klar und zielbewußt und gibt in sicherem Instinkte der Haupthandlung den Hauptakzent. Das stoffliche Interesse überwiegt so sehr, daß alle Form allein des Inhalts wegen da zu sein scheint. Die Freude an dem Rhythmus, der Bewegung der Glieder als dem Primären künstlerischer Konzeption, führt kaum zu schöpferischer Tat. Bei den Problemen, die die gesamte Malerei des Mittelalters bewegen, der neuen Eroberung der Raumtiefe, des plastischen Gefühls, der Licht- und Schattenwerte, hält sich diese Kunst zurück. Sie lernt von anderen, nimmt, was sicherer Besitz der Allgemeinheit wurde, aber sie ringt nicht um formale Werte, versucht so wenig, diese neu zu bilden, daß sie, verglichen mit der Malerei anderer Länder, oft archaistisch wirkt. Bei aller Einfachheit des Aufbaues aber, aller Sachlichkeit der Gestaltung, die hier innerliches Bedürfnis ist, führt eine starke Freude an äußerem Glanz und seiner Schaustellung, zu der der Katalane zu allen Zeiten neigt, zu großer Prachtentfaltung. Der Reichtum der Elemente, die aus Orient und Okzident ins Land einströmen, verleitet zu einer Häufung ornamentaler Glieder. Romanische Frontale zeigen vielfach eine Überfülle an Zierborten, die wahllos nebeneinanderstehen, das Vergnügen an kostlichen Stoffen und Geweben, an prächtigster Kleidung ist zu allen Zeiten groß, im 15. Jahrhundert weiß man sich nicht genug zu tun an schweren goldenen Reliefhintergründen, an Schmuckteilen aller Art, die plastisch aus dem Bild herausstoßen, um den Eindruck des Reichen, Machtvollen zu erhohen. Charakteristisch aber ist, daß bei diesen Bestrebungen ein Vieles-Nebeneinander, das an sich künstlerisch nicht hoch zu stehen braucht, und keine kunstvolle Entwicklung eines einzelnen Elementes vorliegt, und man daher oft mehr von

derbem, als ästhetisch verfeinertem Empfinden reden könnte. Die Schlichtheit, der gesunde Sinn der Katalanen ist jedoch groß genug, um über dem Gewand den Menschen nicht zu vergessen, und immer wieder bewundert man die klare, sichere Art, mit der sie für den Inhalt ihrer Werke formalen Ausdruck finden.

Am monumentalsten hat sich die katalanische Kunst des Mittelalters in der Baukunst ausgesprochen, indessen offenbaren auch Malerei und Plastik durch alle Jahrhunderte hindurch eine Schaffenskraft, die stets gleich bedeutend bleibt. Das Mittelalter ist eine Zeit für Katalonien, in der alle Quellen der Kunst in unerschöpfter Fülle fließen. Mit dem Beginn der Renaissance wird es auf einmal still im Lande, und ähnlich wie in Deutschland folgt auf ein reiches Blühen eine Zeit der Ermattung. Der schöpferische Wille ist müde oder findet keinen Boden zum Gedeihen, und erst im 19. Jahrhundert wacht wieder künstlerisches Leben auf, das über die Entwicklung im eigenen Land hinauswächst.

Für mittelalterliche Malerei wird Katalonien so bedeutungsvoll, weil es wie wenig Volker einen Überblick gewährt, der von den ersten Anfängen romanischer Kunst bis zu dem letzten Ausklingen der Gotik reicht. Für die romanische Epoche besitzt das Land in seinen monumentalen Wandmalereien und in dem Schatz seiner Altarfrontale ein Material, das, gleich hervorragend an Zahl und Großartigkeit, kultur- und kunstgeschichtlich gar nicht abzuschätzen ist. Als erster großer Künstler des Trecento, das Italien Gefolgschaft leistet, steht Ferrer Bassa auf, und nun folgen bis zum 16. Jahrhundert hin eine Reihe großer Künstler, die wegeweisend wirken, und um die sich die Entwicklung gruppieren läßt. Jaume und Pere Serra, die sienesische Zartheit zum Ausdruck bringen, füllen die zweite Hälfte des Trecento. Um die Wende zum Quattrocento lenkt man wieder unter Führung von Cabrera und Borassa zu einer realistischeren Auffassung der Welt, die lange anhält, und die verstärkt wird durch den flämischen Einfluß, der nun einsetzt; um die Mitte des Jahrhunderts erscheint Dalmau vollständig im Bann der Kunst von Jan und Hubert van Eyck. Nach ihm blüht aber gleich die eigentliche katalanische Schule des Quattrocento auf, als deren unbedingter Meister Jaume Huguet hervorragt, und neben ihm erwirbt sich die Künstlerfamilie Vergos Generationen lang wohlverdienten Ruhm. Zwei Maler aus dem Süden Spaniens, aus Córdoba, Mestre Alfonso de Baena und Bartolomeo de Cardeñas, genannt Bermejo, schaffen in Katalonien ihre Meisterwerke und runden das stolze Bild, das mittelalterliche Malerei dort bietet.

Um die Erhaltung der einzelnen Kunstdenkmäler scheint es in Katalonien gut bestellt. Zwar hat man auch hier Kunde von manchem Werk, das im Laufe der Jahrhunderte durch Unruhen, Kriege, Fahrlässigkeit und dergleichen mehr, verloren ging. So raubte noch die jüngste Zeit, die Semana tragic von 19 9, die traurige Aufruhrwoche in Barcelona, der Stadt eines ihrer vollendetsten Kunstwerke aus dem 15. Jahrhundert, den Altar des heiligen Antonius, der in der Kirche San Antonio Abad verbrannte. Dafür aber nehmen oft Bilder und Altäre noch die alten Stätten in Kirchen und Kapellen ein, wo seit Jahrhunderten, seitdem sie frommer Sinn dort gestiftet hat, die Andacht den Weg zu ihnen fand, und die Museen

des Landes, allen voran die der Hauptstadt und der alten Bischofsstadt Vich, vereinen Schätze, in denen sich die einstige Größe künstlerischen Schaffens in Katalonien kund tut. Das Land erfreut sich auch des Glückes, dessen sich nicht alle Kunstgebiete Europas rühmen können, daß im Verhältnis wenig seiner Werke den Weg ins Ausland gingen, und daß man seine Kunst noch auf dem Boden kennen lernt, auf dem sie einst erwuchs. Man darf annehmen, daß sich das Material der mittelalterlichen Malerei in Katalonien jetzt übersehen läßt. Entdeckungen von alten Werken werden, wie die Erfahrung allerjüngster Zeit erfreulicherweise zeigte, immer möglich sein, in seinen Grundzügen aber ist, dank der eifrigen Forschung der letzten Jahre, das Bild der katalanischen Malerei heute schon ein festes.

Allein so reich uns alles, was das Land an Kunstdenkmälern sein eigen nennt, der Zahl nach dünkt, so sehr schrumpft diese Fülle ein, wenn wir nach dem erhaltenen Urkundenmaterial den alten Bestand abmessen wollen. Katalonien, das sich im Mittelalter vor allen anderen Staaten Europas durch archivarisches Interesse hervortut, das in seinem Archivo de la Corona de Aragon für gewisse Perioden selbst das Archiv der Päpste in Rom übertrifft, hat zahlreiche Dokumente, Künstler betreffend, Kontrakte, Rechnungen, Urkunden jeder Art bewahrt, die unsere Kenntnis der Malerei des Mittelalters auf das wünschenswerteste ergänzen. Sorgfältige Erforschung dieser Archive in Rathäusern, Kirchen und Klöstern von ganz Katalonien, bei der in erster Linie das Ayuntamiento von Barcelona mustergültig vorgegangen ist, hat in den letzten Jahren viel Material zutage gefördert, das das Bild der katalanischen Malerei wesentlich verändert. Mancher Name ist gefallen, der einem Werke willkürlich gegeben war, und manche Künstler, wie die Großmeister Borassa und Huguet, tun sich jetzt erst im vollen Umfang ihrer künstlerischen Bedeutung kund. Dieses Urkundenmaterial aber läßt vor allem klar erkennen, daß alles, was die Gegenwart an mittelalterlicher Malerei besitzt, nur einen sehr kleinen Bruchteil vom einstigen Vermögen darstellt.

Im folgenden soll versucht werden, die katalanische Malerei des Mittelalters im Zusammenhange vorzuführen, wobei es weniger darauf ankommen soll, jedem erhaltenen Werke nachzugehen, als in großen Zügen die Wesensart der Kunst zu schildern, die wie ein frischer Quell aus gesundem Volkstum sprudelt und nicht nur für das eigene Land von unschätzbarem Werte ist. Für die Kenntnis des Mittelalters, jenem gewaltigen Neuaufblühen der Kultur, erweist sich mehr und mehr Kataloniens Kunst als unentbehrlicher Führer; kulturgeschichtlich wird sie, die so stark nach dem Leben drängt, in jeder Äußerung bedeutsam, aber abgesehen von allen kulturellen Zusammenhängen und wissenschaftlichen Betrachtungen, rein künstlerisch gemessen, erfreut sie durch ihre frische Lebendigkeit und gibt in ihren Meisterwerken ein starkes, tiefes Erleben, das sie neben jeder Kunstentwicklung des Abendlandes in allen Ehren bestehen läßt.

Apsis von San Climent de Tahull.

Die romanische Malerei

Wenn Katalonien durch ein unglückliches Geschick alle seine Werke gotischer Malerei verloren hätte, es würde durch seinen ungewöhnlichen Reichtum an romanischen Denkmälern, den Zeugen jener hohen frühen Kunst, die, wie die christliche Lehre selbst, Allgemeinbesitz aller Völker war, allein schon berufen sein, in der Geschichte der abendländischen Malerei einen Hauptplatz einzunehmen und über das lokale Interesse hinaus die Aufmerksamkeit der ganzen gebildeten Welt auf sich zu lenken. Katalonien teilt nicht nur einen großen Schatz von Miniaturen mit allen Kunstgebieten des Abendlandes, durch seinen Besitz an monumentalen Wandgemälden und an Tafelmalerei, die für den Schmuck der Altäre diente, stellt sich das kleine Land an ihrer aller Spitze.

Die romanischen Wandmalereien

In stillen Pyrenäendörfern, abgelegenen Tälern, die von den modernen Straßen des großen Weltverkehrs nicht berührt werden, hat sich mit den alten romanischen Kirchenbauten der malerische Ausputz der inneren Kirchenwände erhalten. Es scheint, als wenn in Katalonien damals in größerem Umfange als anderswo die Kirchen, zum mindesten die Apsiden derselben, mit Wandmalereien verziert waren; die sehr einfache romanische Architektur des Landes, die kaum Zierformen von der Skulptur entlehnt, verlangt nach solchem Schmuck. Daß jene Sitte bis in die fernen Bergtäler hineindrang, könnte Wunder nehmen, vor allem, wenn wir die Großartigkeit der erhaltenen Fresken ansehen, allein wir dürfen nicht vergessen, daß jene kleinen stillen Orte in früheren Jahrhunderten vielfach Wohnsitz katalanischer Großer waren, deren Namen die Geschichte nennt, und von deren Macht noch manche stolze Burgruine Kunde gibt, und daß in den stillen Tälern bedeutende Klosterniederlassungen bestanden. Die alten Kirchen haben ihre kostbaren Schätze unbeachtet, ja oft ungewußt, mit Kalk überworfen oder hinter späteren, hoch aufgetürmten Altarwerken verborgen, bis in die Gegenwart bewahrt, wo zufällige Entdeckung sie bekannt gemacht hat. In feinfühliger Abschätzung künstlerischer Werte der Vergangenheit, die als Ersatz für eigenes Schaffen für unsere Zeit charakteristisch ist, ist man sofort darangegangen, alles für die Erhaltung dieser alten Denkmäler zu tun. Die Mehrzahl dieser Fresken ist ins städtische Museum nach Barcelona, der Hauptstadt des Landes, übertragen, nur wenige Malereien blieben am alten Ort, und nur ein einziges Denkmal, die Fresken von Santa Maria de Mur, sind ins Ausland, nach Nordamerika, gelangt. Es mag barbarisch scheinen, daß man die alten Werke dem Ort entriß, an dem sie einst entstanden, wo sie sakraler Hauch umwehte und sich der Weihe kirchlicher

Stätte die der Jahrhunderte hinzugesellte. Man vergegenwärtigt sich noch heute gern den Eindruck, den die feierlichen Malereien machen mußten, wenn man aus der Erhabenheit der einsamen Gebirgswelt in die Kirchen trat und ihre ernste Hoheit von den Wänden sprach. Indessen wird man sich den Gründen, die zu ihrer Überführung ins Museum den Ausschlag gaben, nicht verschließen können. Jene alten Kirchen waren vielfach baufällig geworden und drohten in den eigenen Ruin den jener Fresken mit hineinzureißen – auf diese Weise ging im Laufe der Jahrhunderte schon viel verloren –, und dann war die Gefahr vorhanden, nachdem die Welt sie einmal kannte, daß fremdes Geld sie in das Ausland wandern hieß. Die wahrhaft würdige Art, in der das städtische Museum in Barcelona diese Denkmäler jetzt vorführt – museumstechnisch eine hohe Leistung, die alles Lob verdient –, kann außerdem mit dem profanen Ort versöhnen. Man hat die Architektur der Kirchen, die Apsiden und Wände getreu nachgebildet, so daß die Malereien in der alten Form erscheinen, und ihre Gesamtheit, die wie ein ganzer Chor von feierlichen Stimmen wirkt, hinterläßt auf den Beschauer einen wahrhaft großen Eindruck, der dem erhabenen Ernste jener alten Kunst entspricht.

Dem Inhalt nach sind diese Fresken stets nach bestimmten Regeln angeordnet, die man in Katalonien strenger innegehalten hat als anderswo, so daß die Stelle, die die Malereien in der Kirche innehaben, schon die Darstellung bedingt. Der Hauptakzent liegt auf der Apsis, die den Altar, den Mittelpunkt religiosen Kultes, einschließt. Hier thront in der Wölbung, die den Himmel versinnbildlicht, Christus, der Pantokrator in der Herrlichkeit. Die Vorstellung des leidenden Gottes, der am Kreuz stirbt, wird in diese Kunst nicht aufgenommen, der Kruzifixus kommt in den romanischen Wandmalereien Kataloniens, soweit sie uns bekannt sind, überhaupt nicht vor; Christus zeigt sich in majestate, von der Mandorla umgeben, die ihn von allen sondert, und um diese schweben die vier geheimnisvollen Symbole der Evangelisten, der Tetramorph, dessen Wiedergabe dem gesamten Mittelalter heilig war. Zuweilen treten auch Seraphine oder Cherubime und die Erzengel auf und scharen sich wie hehre Wächter um ihren himmlischen König. Unter Christus stehen in feierlicher Reihung die Apostel, die Jünger begleiten den Meister, dessen Evangelium sie der Welt verkündeten; in ihre Mitte werden fast regelmäßig Maria die Gottesmutter, Johannes der Täufer und der Apostel Paulus eingeführt. Den Abschluß nach unten bildet ein gemalter Vorhang, der hier vereinzelt noch phantastische Muster, Mensch- oder Tiergestalten aufweist. An Christi Stelle kann Maria in die Glorie treten, sie sitzt dann ernst und feierlich auf prächtigem Thron, das segnende Kind auf ihrem Schoße; ihr nahen sich von beiden Seiten die Weisen aus dem Morgenlande, die dem heiligen Kinde ihre Gaben bringen. Statt der Apostel sieht man manchmal Heiligengestalten, und vereinzelt drängen sich schon biblische Szenen in die Apsis ein. Im allgemeinen aber bleibt für letztere der Raum in Nebenapsiden oder an den Kirchenwänden, wo eine größere Freiheit in der Stoffwahl herrscht, und neben Darstellungen des alten und des neuen Testamentes schon die gewaltigste Schopfung christlicher Kunst, das Jüngste Gericht, versucht wird. Zwischen den einzelnen Teilen der Fresken, und als Einfassung um sie herum, zieht sich,

als bester Beweis für den internationalen Charakter mittelalterlicher Kunst, ein reicher Schatz von ornamentalen Bändern und Zierborten, die der künstlerischen Phantasie der ganzen Welt entstammen.

Formal weisen die Fresken Kataloniens die Eigentümlichkeiten auf, wie sie die romanische Malerei aller Länder zeigt. Es ist die strenge Linienkunst, die keinen Raum und keinen Körper kennt, die sich mit einer flächenhaften Wiedergabe der Figur begnügt und im Hintergrunde die wohlbekannte Streifendekoration anbringt. Die Gestalten scheinen dadurch der Sphäre der Wirklichkeit entrückt, sie thronen raumlos und zeitlos über unserem Leben. Vielleicht hat keine Kunstepoche jemals wieder in ihrem Stil derartige Vorbedingungen für die Darstellung des Heiligen und Göttlichen besessen. Das Unkörperliche der Bildung, das Gesetzmäßige der Formen leiht den Figuren etwas Erdenfernes, das sich wie eine Offenbarung der Gottheit selbst dartut. Je mehr wir darum in diese alte Kunst eindringen, um so reiner empfinden wir den Ernst der mittelalterlichen Frömmigkeit. Hier gehen Kunst und Religion vereint, das eine wird Ausdruck für das andere, und aller Stil scheint Ausfluß vom Erleben des Göttlichen.

Katalonien besitzt eine reiche Auswahl dieser Fresken. Nach Auffassung und Ausführung unter sich verschieden, führen sie von dem erhabensten Kunstwerk bis zu bäurisch derber Nachahmung. Als älteste Darstellung gelten mit Recht die Malereien der kleinen Kirche San Quirse aus Pedret. Die Hauptapsis fehlt hier; in einer durch einen Hufeisenbogen abgeschlossenen Nebenapsis erblickt man die Darstellung der klugen und törichten Jungfrauen, quique prudente, quique fatue, wie die nach allgemeiner mittelalterlicher Sitte beistehenden Inschriften besagen. Von den klugen Jungfrauen (Abb. 1) sind leider drei Figuren durch eine spätere roh ausgebrochene Tür, die aus einer Zeit stammt, als man die Nebenapsis als Sakristei verwandte, bis auf den Kopf zerstört, von ihren törichten Schwestern ist eine Figur verblaßt, trotzdem gewährt das Fresko noch den vollen Eindruck. Stolze Gestalten, in prächtigen Gewändern, mit edelsteinbesetzten Kronen auf dem Haupte, hinter dem der Nimbus strahlt, sitzen die klugen Jungfrauen an reichbesetzter Tafel, zu der der Seelenbräutigam herantritt. Auf der anderen Seite schreiten in stiller Hoheit, die an Würde der Erscheinung nicht nachsteht, die Törinnen, die gleichfalls kostbare Gewänder tragen, wenn sie auch Krone und Heiligenschein entbehren müssen. Die Fackeln, die man drüben stolz in roten Flammen lodern läßt, und an denen hier sehr anschaulich das leere Ölkrüglein angebunden ist, senken sie in ruhiger Bewegung zur Erde, Ihr Gesicht zeigt unbewegte Ruhe, die motiviert wird: auf einem Kirchenbau sitzt neben ihnen die durch eine Beischrift kenntliche, symbolische Gestalt der Kirche mit einem Palmenzweig in der Rechten, als trostliche Aussicht, daß in ihrem Schoß den Törinnen noch Rettung winkt. Von der Decke des Raumes blickt die Gottesmutter aus der Mandorla; eine schreibende Figur in der Laibung des Bogens wird in ihrer Bedeutung nicht ganz klar. Die ornamentalen Teile sind verhältnismäßig einfach, um die Mandorla stehen große Sterne; Ranken, Perlenbänder, schlichte geometrische Motive, ein Mäander, das Lieblingsmotiv dieser Fresken, umziehen die einzelnen Teile; in dem Vorhang unten drehen Tier-

gestalten auf. Das Kolorit ist lebhaft, doch kommen die Farben, die mit Weiß gebrochen sind, nicht zu der vollen Wirkung. Von allen Forschern wird die Ähnlichkeit dieser Fresken mit italienischen Malereien hervorgehoben, in der Tat klingen sie an italienische Darstellungen des 1. und 11. Jahrhunderts aus Farfa, Civate und Galiano auf das stärkste an. Wir wissen nichts Genaues über die Zeit ihrer Entstehung, sie müssen nur vor einer Restaurierung der Kirche im 12. Jahrhundert geschaffen sein, also wird man ihnen spätestens das 11. Jahrhundert zuweisen und sie so, da die große katalanische Malerei erst im 12. zu voller Blüte kommt, an den Anfang derselben setzen. Es sind noch Spuren anderer Malereien aus derselben Kirche erhalten. Am Außenbogen soll die Verkündigung bestanden haben, eine zweite Nebenapsis führt Gestalten an einer Tafel vor, doch erlaubt der Erhaltungszustand kaum ein Urteil.

Das Fresko der kleinen Kirche San Miquel de la Seo, die sich an den Kreuzgang der schönen romanischen Kathedrale La Seo d'Urgel lehnt, bringt die Darstellung der Glorie in der Hauptapsis. In ganz besonders ernster Hoheit, die selbst in dieser frühen Kunst hervorragt, steht Christus, hier im Auferstehungstyp, mit erhobenen Händen auf der Erdkugel; ein weiter Mantel umrauscht ihn, und sein Rock schwingt machtvoll in steilen Falten aus. Die Evangelistensymbole, die leider sehr verblaßt sind, füllen groß die Wölbung, hier in der Anordnung, wie sie im Mittelalter schließlich zum Gesetz erhoben wurde, in Katalonien aber nicht streng befolgt ward, daß der Engel des Matthäus, der Adler des Johannes oben rechts und links von Christus schweben, während der Löwe des Markus und der Stier des Lukas unten rechts und links erscheinen. Der Apostelfries bestand aus acht Figuren, von denen fünf sich noch erkennen lassen, es gibt nur wenige Beispiele, wo die Apsis Raum für alle aufweist, manchmal sieht man die Fehlenden in der Bogenlaibung dargestellt. Maria befindet sich unter den Aposteln (Abb. 2), sie faßt eine Krone mit der linken Hand, berührt sie aber ehrfurchtsvoll nur mit dem Mantel; in keinem Fresko Kataloniens tritt die Jungfrau mit der Krone auf dem Haupte auf, stets hüllt sie nur der ernste Mantel ein, und die königliche Hoheit liegt allein im Ausdruck. Neben ihr steht der junge Johannes, der ihr immer zugesellt wird, von den übrigen Aposteln erkennt man Petrus an den langen kunstvollen Schlüsseln, den Täufer an dem prophetisch langen Kreuzstab und Paulus, der ein Buch hält. Die Jünger tragen bortengeschmückte Röcke und Mäntel, nach mittelalterlicher Sitte sind sie barfuß dargestellt. Je zwei von ihnen wenden sich einander zu, ohne daß die feierliche Gesamtstimmung es zu persönlicher Beziehung kommen ließe. Die ornamentalen Teile dieses Freskos sind viel reicher und gewählter als im vorigen Beispiel, man erblickt Zickzackbänder, kunstvolle Ranken und Palmetten, einen prächtigen Mäander und den letzten Rest eines feinen Tierornamentes, das eins der aus dem Orient entlehnten Lieblingsmotive katalanischer Kunst, das diese in mannigfachsten Variationen nie müde wird zu zeigen, wiedergibt. Über den Aposteln läuft ein verblaßtes Schriftband, dessen Inhalt auf das Jüngste Gericht gedeutet werden muß, und das in seinem Ernst der Hoheit dieses Denkmals entspricht. Der Unterschied der Fresken aus San Miquel de la Seo zu denen aus Pedret liegt vor allem in der feierlichen Stilisierung, die jeder Linie Ausdruckswert gibt und sie ornamentalen Gesetzen einfügt. Hier spricht ein anderer Kunst-

einfluß, den man nach der Art, wie sich die Gewänder in steifen Kreisen um die Knie legen, wie die Falten in steiler Schwingung stehen, auf französische Skulpturen, auf Moissac deuten mochte, nur daß dessen leidenschaftlich aufgerüttelte Bewegung starr geworden, man möchte sagen, in Ehrfurcht starr geworden ist. Der Zeit nach würde man dem Fresko gerade wegen dieser Anregungen die Mitte des 12. Jahrhunderts zuweisen können.

Die Darstellung der Glorie des gleichen Inhalts, nur viel einfacher im Stil, bringt San Miquel d' Angulasters aus Andorra. Hier sitzt Christus auf dem Regenbogen, und neben seinem Haupte steht das A und Ω. Die Evangelistensymbole, die nicht in der gesetzmäßigen Anordnung erscheinen, haben die Besonderheit, daß Stier und Löwe in kleine Medaillons eingeschrieben dargestellt sind, die Engel mit der Hand berühren. Im Bogen vor der Apsis stehen die fehlenden Apostel, oben wird das Lamm Gottes sichtbar. Die Ornamente sind sehr einfach; direkt arm wirken sie in Ginestarre de Cardos, das, in der Art der Glorie gleichfalls verwandt, mit seinen sehr kunstlosen Malereien schon dem Ende des Jahrhunderts angehört.

Saint Martin de Fenouillar, die kleine Kirche des Roussillon, das früher politisch zu Katalonien gehörte, bringt zum ersten Male Geschichten in der Apsis. Der Raum ist heute durch bauliche Veränderungen zur Vorhalle geworden, wobei leider eine Wand mit Malereien weggefallen ist. Er zeigt quadratische Gestaltung, an der gewölbten Decke erscheint Christus umschwebt vom Tetramorph, der hier durch kleine, von Engeln getragene Tiergestalten dargestellt wird, die von lateinischen Versen des Sedulius feierlich umschrieben werden. An der Wand, die jetzt den Eingang zur Kirche bildet, läßt sich oben noch Maria in Adorantenstellung erkennen, in viereckiger von Engeln gehaltener Mandorla. Ihr neigen sich in lebhafter Bewegung die Figuren der Längswände, die 24 Greise der Apokalypse, zu, die hier reichgekleidet, mit spitzen Mützen auf dem Kopfe in kissengeschmückten Sesseln sitzen und Becher und Guitarre in den Händen halten. Man könnte denken, daß der großartige spanische Beatuskommentar zur Apokalypse, der in seinen mannigfachen Handschriften das gesamte Kunstschaffen der Pyrenäenhalbinsel und Frankreichs beherrschte, Vorbild war. In dem Geschichtenfries aus dem Marienleben, der sich unter den Greisen hinzieht, und der die Verkündigung, die Geburt, Ankündigung an die Hirten und Anbetung der Könige umfaßt, haben andere Einflüsse, heimische Miniaturen und italienische Anregungen eingewirkt. Die Szenen sind zum Teil zerstört, bei der Verkündigung sitzt Maria vor dem Engel; bei der Geburt liegt sie im prächtigen Bett unter kostbarem Baldachin, mit faltenreicher Decke zugedeckt. Natürlich ist das Kind fern von ihr dargestellt, die frühe Kunst kennt keine zärtliche Beziehung. Joseph hält sich zur Seite, in der Haltung, die ihm fast durch das ganze Mittelalter eigentümlich bleibt, daß er den Kopf in traurigem Sinnen in die Hand stützt. Interessant sind die Figuren der Könige (Abb. 4b), die sich in Bewegungen nahen, die das Niederknien erraten lassen, das in der romanischen Malerei Kataloniens aber nie zur Ausführung kommt, und die alle die gleiche Schale mit dem Weihtuch fassen. Sie tragen Kronen auf dem Haupte, ihre prächtige Kleidung, die buntgefütterten Mäntel, die kurze Tunika, die enganliegenden Beinkleider, die

strumpfartigen Schuhe kommen sehr ähnlich in Malereien Italiens in Galiano vor. In diese Szenen sind wieder lateinische Verse erläuternd eingeschrieben, reiche Schmuckbänder umrahmen sie, unter denen vor allem ein komplizierter Mäander mit eingeschriebenen Kreuzen auffällt.

Die Fresken von Santa Maria de Mur, die jetzt das Museum von Boston schmücken, enthalten stofflich manche Anklänge an Saint Martin de Fenouillar. Sie bieten ein wundervolles Beispiel einer Hauptapsis in seltener Größe (vergl. Abb. 3). Christus sitzt in der Wolbung majestätisch thronend auf dem Sessel, dem wie stets in dieser alten Kunst ein reichverziertes Kissen aufliegt. Die feierliche Stilisierung der Gestalt erinnert an die Darstellung von San Miquel de la Seo, und der ernste Eindruck wird hier noch durch das Bibelwort erhöht, das man in dem geöffneten Buche liest: Ego sum via, veritas et vita, nemo venit ad patrem nisi per me. Die segnende Rechte Christi stößt aus der Mandorla, in deren Sternengrund das A und Ω steht, und um die ein Wellengekräusel den Himmel andeutet, während nach unten — wieder eine Erinnerung an die Apokalypse — die sieben Lampen aus der Vision des Johannes schwingen. Die Evangelistensymbole, in strenger, fast harter Linienkunst gegeben, sind auch hier von den Versen des Sedulius umschrieben, als riefe man die Schwesterkunst zur Erhohung der Wirkung herbei. Der Apostelfries ist der einzige in diesen Fresken, der alle zwolf in einer Reihe vorführt, er gliedert sie zu zwei und zwei und wechselt im Ausdruck der Gesichter zwischen ernster Ruhe und lebhafter Erregung, die sich in den Gebärden äußert (Abb. 4a). Unter den heiligen Männern zieht sich ein Streifen mit Geschichten aus dem Marienleben. Die erste Szene der Verkündigung ist ganz zerstört, es folgen die Heimsuchung, Geburt, Ankündigung an die Hirten und Anbetung der Könige, wie in Saint Martin von Versen begleitet, wahrscheinlich aber von Miniaturen abhängend, die rein byzantinische Muster wiedergaben. Die Fensterlaibungen in dieser Apsis werden gleichfalls von Geschichten überzogen (Abb. 5). Zwei zierlich schwebende Gestalten des ersten Bogens bleiben unerklärt, wenn man sie nicht nach Analogien zu heimischen Miniaturen als Personifikationen von Tag und Nacht bezeichnen mochte. Dann folgt sehr klar und eindringlich, in meisterhafter Sicherheit der Zeichnung die Geschichte von Kain und Abel, für die die Plastik Kataloniens treffliche Parallelen bietet. Man sieht sie beide als schlanke Jünglinge ihre Opfergaben bringen, in der letzten Fensterlaibung präsentiert sich Abel zusammengesunken mit geschlossenen Augen, während Kain ihn roh bei den Haaren faßt und das erstaunlich zierlich geformte Beil hochhebt. Gegenüber reckt sich Gottes Hand strafend aus den Wolken, und der schuldige Kain blickt erschrocken auf. Die ornamentalen Teile dieses Freskos sind verhältnismäßig einfach, der Eindruck des Ganzen aber wirkt durch seltene Geschlossenheit und Größe.

Den Fresken aus San Climent de Tahull gebührt der Preis vor allen andern. Nie wieder hat man eine solche erdenferne Hoheit und Erhabenheit erreicht. Die Stilisierung geht so weit, daß jede Linie sich dekorativen Gesetzen unterwirft, ja fast ornamentalen Charakter annimmt, eine Manier, die im Mittelalter allgemein verbreitet war, die aber hier sich einem inneren Ausdruck paart, wie er so streng und rein selbst in der mittelalterlichen

hohen Kunst nicht oft erscheint. Christi Antlitz wirkt unvergleichlich majestätisch (Abb. 6a), seine Hände sind von schlanker, edler Bildung, einer Beseeltheit der Form, wie wir sie ähnlich erst im 16. Jahrhundert in Grecos Händen finden. Wieder liest man in dem offenen Buch, das Christus hält, ein Bibelwort: Ego sum lux mundi, das den feierlichen Eindruck der Gestalt besiegelt. Der Künstler weiß in diesem Werke gewohnte Dinge mit neuem Ernst zu sagen. Vom *A* und *Ω* neben Christi Haupt dampft es wie im heiligen Rauch empor, der über ihm zusammenfließt. Den Körper der heiligen Tiere übersät er mit Augen, die ihre geheimnisvolle Erscheinung noch fremdartiger und mystischer gestalten. Außer dem Tetramorph umstehen Christus zwei Seraphine mit den drei Flügelpaaren, die sie ganz einhüllen, eine der erhabensten Bildungen, die mittelalterliche Kunst nach dem Gesichte des Jesaias schuf. Die katalanische Darstellung weicht etwas von der allgemeinen Sitte, die alle Flügel dieser Engel mit unzähligen Augen überdeckt zeigt, ab, sie läßt das Flügelpaar an den Seiten frei von ihnen. Neben der hohen Kunst der Zeichnung steht in diesem Werk eine Komposition, deren kraftvoller an die Wirkung feierlicher Verse heranreichender Rhythmus den Eindruck steigert. Die Evangelistensymbole fügen sich strengster Symmetrie. Der Adler wird von einem Engel getragen, um dem Engel des Matthäus zu entsprechen, Löwe und Stier erscheinen in Kreisen eingeschrieben, die Engel halten. Auch der Apostelfries offenbart besondere Würde (Abb. 6b). Die heiligen Männer stehen wie in Tempelhallen unter Bogen, die reichverzierte Säulen tragen, jeder für sich allein, ein breites Schriftband über ihnen läßt ihre Namen lesen. Ihre Anordnung ist fest gefügt, ihre Bewegungen entsprechen sich, von der Mitte der Komposition ausgehend, genau wie Aufgesang und Abgesang in einem Liede. Die Kleidung ist von feierlichster Pracht, kostbare Stoffe mit köstlich gestickten Borten, manche ganz durchgemustert, fallen in strengen Falten nieder. Die Gottesmutter tritt mit besonderer Würde auf. Sie trägt die Schale des heiligen Grals, aus der Christi Opferblut in roten Strahlen hoch emporglüht, ein Motiv, das nur in Katalonien, dem Lande des Montserrat, bekannt scheint, dem aber schon bei einfachster Gestaltung die feierlichste Wirkung sicher wäre. Dabei leuchtet die ganze Apsis in einer Farbenschönheit, wie sie kein anderes Fresko Kataloniens auch nur entfernt aufweist. Die Farben sind ungebrochen, von zauberhafter Reinheit, ein tiefes Rot steht neben Weiß, das hier allein in größerem Umfange dekorativ verwandt wird, ein klares Grün-blau, dunkles Gelb hebt sich von feinem Grau ab.

Die Kirche San Climent besitzt vom gleichen Künstler weitere Malereien. Der Bogen vor der Apsis zeigt oben Gottes Hand, die sich aus den Wolken in gleicher edler Bildung streckt. Die Seiten führen in leider zum Teil zerstorten Szenen das Gleichnis vom reichen Mann und armen Lazarus vor: Am besten ist das Bild des Armen, dessen schwärenbedeckten Körper Hunde lecken, die beiden Engel, die seine Seele gen Himmel tragen, sind nur undeutlich zu sehen, die sitzende traurige Figur gegenüber dürfte der Reiche in der Hölle sein. Eine Gestalt des Lammes der Apokalypse mit den sieben Augen auf dem Kopf gehört dem gleichen Künstler zu, Engel aus einer Nebenapsis aber sind von geringerer Hand gemalt, der wir in einer Nachbarkirche Santa Maria de Tahull begegnen werden. Eine Szene aus San

Climent trägt eine interessante Aufschrift: „Anno ab Incarnacione Domini Millesimo Centesimo Vigesimo Tertio Quarto Idus Decembris — Venit Raimundus Episcopus Barbastrensis et Consacravit Hanc Ecclesiam in Honore Sancti Cornelii Episcopi et Martyris." Man hat hiernach oft angenommen, daß die Malereien San Climents im Jahr 1123 vollendet wurden, jenes Datum aber darf wohl sicher nur als ein terminus post quem genommen werden, man wird die Fresken, in denen die hohe Stilisierung ihren Gipfelpunkt erreicht, nicht vor das Ende des 12. Jahrhunderts setzen können.

Die Kirche Santa Maria im gleichen Ort Tahull enthält auch Malereien, denen besondere Bedeutung innewohnt, da neben denen der Apsis die des ganzen Innern erhalten ist, und wir den vollständigen Eindruck einer so verzierten, alten Kirche haben. Man muß verschiedene Hände unterscheiden. Der Künstler aus der Apsis hat im Bann von San Climent gestanden, läßt aber doch in Ausführung und Auffassung die letzte Größe missen. Inhaltlich bietet diese Kirche das erste Beispiel, wo Maria als Theotokos in der Glorie auftritt (Tafel I). In königlichem Ernst, fast streng im Ausdruck, sitzt sie auf reichem Thron und stützt die Füße auf edelsteinbesetzten Schemel. Ihr blauer Mantel ist von einem Sternenmuster überdeckt. Das Kind auf ihrem Schoße, rein frontal gegeben, das die Rolle der heiligen Schrift hält, segnet in ernster Würde (Abbild. 6c). Die Könige, wie stets als Greis (Abbild. 7c), als Mann und Jüngling dargestellt, nahen sich von beiden Seiten, und wir werden an die symmetrische Gestaltung von San Climent erinnert, wenn der Stern zweimal links und rechts von der Mandorla erstrahlt. Ganz überzeugend tritt die Ähnlichkeit in dem Apostelfries hervor (Abb. 7a u. b). Er bestand nur aus sechs Figuren, von denen drei erhalten sind. Jeder Jünger steht wie drüben in einer Bogennische, die Stilisierung der Figuren ist von der gleichen Art, und die Kleidung ist mit demselben Reichtum ausgestattet. Es fehlt hier nur die hohe Kunst rhythmischer Komposition, alle Männer führen die gleiche Gebärde aus, daß sie den rechten Arm quer vor die Brust legen und auf die Schlüssel oder die Evangelienrolle deuten. Diese Wiederholung entbehrt zwar nicht des feierlichen Eindrucks, doch steht sie in der Wirkung hinter der festen Bindung aus San Climent zurück. Ein selten schöner Fries trennt die Reihe der Apostel von dem unteren Vorhang. Zwischen üppigem Blattwerk erblickt man Medaillons mit phantastischen Tieren, die in ihrer ungewohnten Größe vielleicht das monumentalste Beispiel dieses Ziermotivs in Katalonien bilden. An der Eingangswand der Apsis läuft zum ersten Male ein arabisches Schriftband, das als Ornament verwandt ist, in der Laibung des Bogens sieht man Reste von Figuren und in der Mitte oben das Lamm Gottes. Die Farben sind frisch und leuchtend, sie erinnern an San Climent, obgleich auch sie die volle Wirkung von drüben nicht erreichen.

Die ikonographisch höchst bedeutsame Malerei der Innenwände dieser Kirche steht auf einer niedrigeren Stufe. Wir erkennen in ihrem Stil den gleichen Maler, der die Engel aus der Nebenapsis von San Climent geschaffen hat. Er hält sich bei den biblischen Szenen an Vorbilder, die ihm die Miniaturen boten, reproduziert die Formen jedoch nur grob und ungeschickt in einem Colorit, das, verglichen mit dem der Apsis, schwer und dunkel wirkt. An

der Längswand rechts vom Eingang sieht man noch einmal die Anbetung der Könige, die erst von Herodes fortgehn. Die Gestaltung der Figuren wie die dekorativen Teile sind nicht hochgegriffen, sehr seltsam wirken die Säulen, die die Bogen tragen, bei denen man an die Gestelle eiserner Kirchenleuchter denken möchte. Eine Reihe von Szenen, die wohl alle mehr oder weniger mit der Apokalypse zusammenhängen — neben den Gestalten von Mutter und Kind scheint es z. B., als wenn Joseph dem Jünger ihre Geschichte zu schreiben anempfiehlt —, die aber bisher noch nicht genau erklärt sind, ziehen sich neben und über der Anbetungsszene hin. An der Eingangswand erhebt sich die Goliathszene als Doppelbild, wie der Riese von David zu Boden gefällt wird, und wie dieser ihm das Haupt abschneidet, während ein Vogel darauf wartet, sein Fleisch zu fressen. Vergleicht man diese Komposition mit der aus alten Miniaturen, spürt man, wie sehr der Künstler hier zurücksteht. Oben zieht sich ein interessanter Schmuckfries hin, in dem das in orientalischer Kunst so beliebte Jagdmotiv, das in Spanien in den Fresken von San Baudelio de Berlanga meisterhaften Ausdruck findet, ganz bescheiden auftaucht, zwischen Sternen, Kugeln, Vögeln sieht man einen Hund ein Reh verfolgen. Links von dem Eingang hat sich allein der dekorative obere Fries, hier zwei Vögel „pavos" darstellend, die aus einer Vase trinken, erhalten; die linke Längswand bringt inhaltlich die packendste Szene, das in drei Teile gegliederte Jüngste Gericht. In der Mitte über einer Tür, in deren Tympanon Johannes auftritt, steht Christus, dessen Gestalt leider ganz zerstört ist. An jeder Seite nahen sich ihm drei Engel, von denen einer das Kreuz herbeiträgt. Rechts von Christus erhebt sich Michael mit der Wage, Johannes hält sich wieder neben ihm, und an sie beide schließt gleich der zweite Teil, die Hölle, an, wo große Teufel, menschenähnliche Figuren, die nur Krallenfüße und unförmlich dicke Köpfe auszeichnen, die nackten Verdammten packen, die überall von Schlangen angefressen und von drachenartigen Ungeheuern unbarmherzig verschlungen werden. Links unter Christus hat das Fegefeuer seinen Platz, aus dessen roten Flammen sich kleine nackte Gestalten recken. Der Himmel zur Linken Christi, ist leider so zerstört, daß man sich keine Vorstellung von seinem Aufbau bilden kann, man sieht nur oben in feierlicher Reihung zwei Evangelisten in der symbolischen Gestaltung, hier in der in Katalonien und Spanien häufigen Form des Menschenkörpers, mit einem Tierkopf, und einen Seraphin und Erzengel. Die Darstellung erinnert in der Zeichnung und in den klaren Farben stark an die Malerei der Apsis, und es ist bezeichnend, daß der Tierfries derselben wiederkehrt, wahrscheinlich war in beiden die gleiche Hand am Werk, während der Mittelteil und die Hölle stilistisch durchaus mit der übrigen Ausmalung der Wände zusammengehen. Die einzige große Darstellung des Weltgerichtes, die die Fresken Kataloniens erhalten haben, enttäuscht in ihrer Kunst, die hinter dem gewaltigen Stoff zurückbleibt und nicht an den feierlichen Eindruck der Apsidenmalereien rührt.

Aus Santa Maria de Tahull besitzen wir noch zwei Bogenlaibungen, die Propheten und Apostelfiguren und die Darstellung des Lammes Gottes zeigen. Diese Gestalten sind, obgleich sie sich in ihrer Bildung erstaunlich gut der Rundung fügen, wohl dem Künstler der Seitenwände zuzuschreiben.

Als letzte Kirche folgt in den Malereien den Gesetzen strenger Stilisierung San Pere de Burgal, das ehemalige, stolze, jetzt in Ruinen liegende Benediktinerkloster. Die Fresken befinden sich am alten Ort, sie sind wie dieser arg zerstört. Die Glorie ist nicht mehr vorhanden, der Apostelfries zeigt die Besonderheit, daß die Figuren, in deren Mitte wieder Maria weilt, die das Gralsgefäß als hohe Vase trägt, auf einer Steinbank sitzend dargestellt sind. Man würde diesen Malereien deswegen ein spätes Datum, wohl schon das 13. Jahrhundert geben. Einzelne Züge deuten auf einen Realismus, der an dieser Stelle überrascht. So fällt z. B. von jedem Fenster ein kleiner gemalter Spitzenvorhang nieder. Über dem Apostelfries läuft das beliebte Mäanderband, und unter ihm taucht wieder ein Mäander, diesmal mit kompliziertem Muster auf, in welchem edelsteinbesetzte Kronen eingeschrieben sind, er zieht sich durch die ganze Kirche, ein Beweis, daß diese einst auch außerhalb der Apsis mit Malereien ausgeschmückt war.

Das 13. Jahrhundert führt der Freskenkunst Kataloniens andere Kunsteinflüsse, die den Weg zu realistischer Gestaltung leiten, zu. In neuer starker Welle strömen Anregungen aus Byzanz ins Land, die einen anderen Kunstkreis schaffen, und Italien kommt als wichtiges Vorbild mehr als Frankreich in Betracht. An erster Stelle sind hier die Fresken aus Santa Maria d' Esterri d' Aneu zu nennen, die man wie die aus San Climent als einen Höhepunkt der mittelalterlichen Malerei betrachten muß. Ihre einfache, natürlich-edle, klassische Formensprache wirkt mit derselben Eindrucksfähigkeit, wie dort die feierliche, gesetzmäßige Gebundenheit. Inhaltlich stellen sie keine strenge Einheit dar. In der Wölbung thront hoheitsvoll wie in Santa Maria de Tahull die Theotokos mit den Königen, die zur Anbetung kommen, leider so zerstört, daß von Maria und dem Kinde nur Fragmente von Rock und Mantel und von den eleganten schlanken Gestalten der Könige allein Melchior gut erhalten ist. Er trägt statt der Krone ein Barett, das an das der Greise aus Saint Martin de Fenouillar erinnert. Nach byzantinischer Sitte werden die Könige von den Erzengeln begleitet, der hl. Michael und Gabriel haben links und rechts in der Wölbung ihren Platz gefunden, sie treten in einer für Katalonien in dieser Zeit typischen Gestaltung auf, die uns noch in weiteren Beispielen begegnen wird, und die auf ganz bestimmtes Vorbild weist. Beide tragen weiße Alba und blaues Diakonengewand, über das eine reichgestickte Stola fällt. In den Händen halten sie Banner und Schriftrollen, auf denen sich die Worte Postulatius und Peticius lesen lassen, hier nur in Fragmenten, die aber nach den anderen Beispielen zu ergänzen sind, und die, wieder nach italienischem Muster, auf die Tätigkeit der Engel beim Weltgericht hindeuten. Unter diesem Teil folgt eine gleichfalls in Italien bekannte Szene, die man sich allerdings eher in Verbindung mit dem Christus in der Glorie, als mit Maria denken möchte. Es ist die hoheitsvolle Wiedergabe von dem wunderbaren Gesichte des Jesaias (Kap. 6), zwei Seraphine (vergl. Abb. 9) in der schon aus San Climent bekannten schönen Bildung mit den drei Flügelpaaren, die ihren Körper rauschend einhüllen, halten getreu nach der Schrift Zangen mit glühenden Kohlen in den Händen, mit denen sie die Lippen des knieenden Jesaias berühren, der, symmetrischen Gesetzen folgend, zweimal dargestellt ist. In

der Mitte sieht man vier Flammenräder, von denen Jesaias an anderer Stelle spricht, und der auch Hesekiel Erwähnung tut. Man kann sich nichts Erhabeneres denken, als diese Seraphine mit den großen Flügeln, auf denen ungezählte Augen leuchten, bei denen dreimal das Wort Sanctus geschrieben steht, um dem hochfeierlichen Lobgesang: „Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth" Ausdruck zu verleihen. Den Abschluß an der rechten Seite bildet der Erzengel Rafael (Abb. 1 b) in einfacher Gewandung, einer Tunika und Mantel, der eine Fahne hochhält, links steht eine vornehme feine Diakonengestalt (Abb. 1 a), unter der eine andere Figur sichtbar wird, die man beide, da man den Namen Bernhard unten zu lesen glaubte, als den hl. Benedikt, den Stifter abendländischen Klosterwesens, und den hl. Bernhard, den Reformator desselben, hingestellt hat, eine Deutung, die indessen kaum überzeugend wirkt, so wenig wie die Erklärung von Mossen Gudiol y Cunils, dem großen katalanischen Kunstforscher, der in der oberen Figur das erste Stifterporträt in Katalonien zu erkennen meinte. Man wird doch wohl wie stets in dieser Kunst an eine Nachahmung fremder Vorlage denken müssen. Auch in diesem Fresko ist wie in Sant Climent, die Wirkung der edlen Darstellung gesteigert durch die zauberhafte Reinheit und Leuchtkraft des Kolorits, das besonders in einem hellen Rot und tiefen Blau von größter Schönheit ist.

In Bohi, dem Nachbarorte von Tahull, zeigt sich die Kirche Santa Maria in ihren Malereien gleichfalls in starkem Maß, wenn auch in anderer Weise, byzantinischem Einfluß unterworfen. Hier hat sich leider nur die etwas zusammenhanglose Malerei der Wände erhalten, die Apsis ist zerstört. Man merkt, wie in einzelnen Szenen byzantinische Miniaturen direktes Vorbild waren, der in griechischen Lettern geschriebene Name Teodoros in der Stephanusszene (Abb. 8a), den man als Künstlernamen oder als Vorwegnahme der Szene des hl. Teodoros, die in griechischen Martyrologien auf die Stephanusdarstellung folgt, gedeutet hat, ist ein Beweis dafür. Die Szene ist vortrefflich dargestellt. Unter dem Steinhagel, den ihm drei Juden schicken, bricht Stephanus blutüberströmt zusammen, in den Wolken über ihm taucht Gottes Hand auf, von der ein Lichtstrom zu ihm niederfließt. Die Zeichnung ist von seltener Kraft und Ausdrucksfähigkeit, die scharfumrissenen Gestalten, in ihren sicheren rhythmisierten Gesten, die dramatische Wucht der Handlung verraten ihre Herkunft von hoher Kunst. Man spürt das gleiche Vorbild in anderen Fragmenten, von denen eins, das man als Höllendarstellung deuten kann — ein Krallenfuß tritt auf einen nackten Menschenleib —, bezeugt, daß auch in dieser Kirche das Weltgericht abgebildet war. Andere Malereien sind von rein dekorativer Art, sehr große phantastisch gebildete Tiere z. B., bei denen der Schwanz in blattartige Ornamente ausläuft, Figuren, wie sie aus der dekorativen Malerei der Zeit durchaus geläufig sind. Ob ein großeres Tier (Abb. 8b), das sieben Augen auf dem Korper trägt, eine Wiedergabe des Lammes sein soll, ob es nur ornamental gedacht ist — aus dem Maul ragt ein seltsames Gebilde und der Schwanz wächst sich in einen weiteren Tierkopf aus —, ist nicht erkennbar. Daneben stehen Tierdarstellungen, die ganz naturalistisch wirken, ein Hahn z. B. im inneren Tympanon der Eingangstür, oder ein Kamel im unteren Teile einer Längswand, das man sich nur im

Zusammenhang mit einer biblischen Erzählung denken mochte. Diese Längswand bringt eine große rätselhafte Darstellung. Manieriert langgezogene Gestalten, der eine auf einem tischartigen Sockel, ein zweiter auf einem Schollenberg führen eine Gauklervorstellung auf, der erste greift in die Saiten einer Harfe, der andere jongliert mit Messer und Kugeln, und ein dritter scheint sich in zwei gekreuzte Schwerter zu stürzen. Die Gaukler tragen kurzen Rock und weite, lange Hosen, während zwei Gestalten ihnen zur Seite, die auf ebener Erde stehen und hinter deren Haupt der Nimbus leuchtet, in der gewohnten Kleidung mit Tunika und Mantel auftreten. Man sieht noch Reste anderer Personen an den Seiten. Die Außenwand dieser Kirche Santa Maria war auch mit Malerei geschmückt, die heute sehr verblaßt ist. Christus erscheint in der kreisrunden Glorie, wie sie die französische Kunst bevorzugt, zwei Engel schweben links und rechts, zwei Gestalten könnte man auf Petrus und Paulus deuten, allerdings scheint es, als ob noch eine weitere Figur neben Paulus ihren Platz inne hätte. Auffallend wirkt im Kolorit der Fresken von Bohi, daß keine Leuchtkraft angestrebt wird, und daß in ihnen völlig das Blau fehlt, das sonst so oft verwendet wird und zu einzig schöner Wirkung kommt. Die ganze Farbenskala besteht hier nur aus mattem Rot, Gelb, Grau, denen sich das Schwarz der dicken Konturen zugesellt.

In der Kirche Santa Eulalia de Estahon ist wieder nur die Hauptapsis erhalten. Man könnte meinen, in ihr trotz fremden Vorbildes eigene kräftige Gestaltung, die nach realistischer Anpassung strebt, herauszusehen. Die Gesichter wirken derb und eigentümlich lebensvoll. Wir haben hier die vollständige Darstellung der Glorie, die wieder in Italien ihr Vorbild hat, und die rein inhaltlich schon den feierlichsten Eindruck machen muß. Um Christus in der Mandorla schwebt nicht allein der Tetramorph, Seraphine mit den drei Flügelpaaren stehen zu beiden Seiten, und den Abschluß nach links und rechts bilden als heilige Wächter die Erzengel Michael und Gabriel, ein Hofstaat, wie er des himmlischen Königs würdig ist. Neben dem einen Flügelengel liest man die Beischrift Seraphin, ein anderer völlig gleicher wird Cherubim genannt, ein Zeichen, daß diese Kunst Kataloniens einen Unterschied nicht machte. Die Komposition ist feierlich gegliedert, man spürt das Streben nach strenger Symmetrie, der Adler des Johannes z. B. tritt von den drei Tieren allein als menschliche Gestalt, nur mit dem Vogelkopf auf, um mit dem Engel des Matthäus zu harmonieren. In den Gewändern, den Zierborten herrscht Neigung zu großer Pracht, die heiligen Tiere sind in reich ornamentaler Zeichnung dargestellt, dem Löwen scheint, wie oft in diesen Fresken, mehr ein Bär als Urbild zu entsprechen. Im unteren Fries erblickt man statt der üblichen Apostelfiguren weibliche gekrönte Heilige, die hl. Eulalia, die Schutzpatronin der Kirche, steht neben der Gottesmutter, neben der noch die hl. Anna und Lucia erhalten sind. Sie tragen Becher, die Reliquiengefäße bedeuten konnten. Zwischen sie ist eine biblische Erzählung eingeschoben, die Taufe Christi; vielleicht befand sich eine zweite erzählende Szene in dem sehr zerstörten rechten Teil des Frieses. Neben Jesus und Johannes wird ein Engel sichtbar, der das Gewand von Christus hält, die Taube läßt sich auf sein Haupt hernieder. Ikonographisch überrascht, daß der Täufer bartlos dargestellt ist, während Jesus nach dem allein gebräuchlichen syrischen

Typ den Vollbart trägt. Die Beischriften sind vielfach fehlerhaft, sie deuten auf schlechte Kopie, der Name Jordanus läßt darauf schließen, daß das Vorbild noch die symbolische Figur des Flusses aufwies. In der gemalten Draperie, dem unteren Abschluß, erkennt man wieder Tier- und Menschendarstellungen. Als Ziermotiv, das über Wellenlinien die Glorie nach unten abgrenzt, tauchen ganz einfach stilisierte Blumen auf, wie man sie auch in Wandmalereien Italiens findet, der Bogen vor der Apsis verwendet wieder arabische Schrift als Ornament. Das kräftige Kolorit, das satte Farben gibt, entspricht der Zeichnung, die etwas Klares, Frisches und Bestimmtes hat.

Die Kirche von Esterri de Cardos bringt mit unbedeutenden Varianten — der Adler erscheint ganz als Tier, die Seraphine schwingen Weihrauchfässer — die gleiche vollständige Komposition der Glorie, die Kunst ist hier nur viel geringer, der frischen Kraft von drüben antworten müde Gesten, der Ausdruck ist schwach und grämlich, und das reiche Schmuckbedürfnis, das sich in allem mit Verschwendung äußert, kann nicht verbergen, daß man sich dem Ende einer Entwicklung nähert. Sehr merkwürdig wirkt ein Zierstreifen in der Glorie, in dem Hörner, Becher, Weihrauchfässer, alle möglichen Geräte nebeneinanderstehen, und über dem wieder primitive Blumen wachsen. Will volkstümliche Phantasie hier Dinge zeigen, wie man sie in den Händen der Engel denken könnte? In dem Apostelfries, der nach allgemeiner Regel sich wieder an die Glorie anschließt, fällt Paulus eines kannenartigen Gefäßes wegen auf, das er in der Hand trägt, und das bei ihm schwer Deutung findet.

Mit Esterri de Cardos schließt die Reihe der großen Fresken aus den Pyrenäenkirchen. Es gibt weitere Beispiele, kleine Bruchstücke einer Glorie z. B. in La Clusa, einem St. Martin de Fenouillar nahgelegenen Kirchlein, oder Reste dekorativer Malereien in San Pere d'Ager, einer Kirche, die in Ruinen liegt. Die alte Seo von Roda zeigt noch Szenen, die Taufe Christi z. B., aber der Kreis des schon Bekannten wird kaum mehr erweitert. Ein zweiter Zyklus romanischer Kirchen, die mit Malerei verziert waren, hat dann bei der Hauptstadt im Hinterlande Barcelonas bestanden, wo man in Barbara Tarrasa und Polinya größere Fresken vorfand, von denen die in Barbara als die künstlerisch bedeutendsten gelten können. In der Hauptapsis thront nach alter Weise Christus in der Glorie, unter ihm und in den Seitenapsiden stehen Reihen von Geschichten, die mit der Sünde des ersten Menschenpaares anheben und über die Heilsgeschichte zur Legende von Petrus und Paulus und zur Auffindung des heiligen Kreuzes führen. Die Gestalten sind meist fein und schlank, die Kompositionen unterschiedlich nach ihrem künstlerischen Wert; während Petri und Pauli Sterbeszene zurücksteht, offenbart sich in anderen Darstellungen eine sichere Kunst, klar und elegant im Aufbau. Inhaltlich treffen wir Bekanntes, die Geburt, Verkündigung an die Hirten, Anbetung der Könige Abb. 11 ', die 24 Greise der Apokalypse usw., daneben stehen dann Szenen, die in Fresken Kataloniens zum ersten Male erscheinen, z. B. die aus den Apokryphen stammende Erzählung von den Frauen, die das Jesuskind baden, der Einzug Christi in Jerusalem oder das Wunder vom Kreuz, das byzantinischen Einfluß für diese Fresken dartut. Auch die Szene vom Sündenfall, die in der Skulptur und in den Frontalen Kataloniens eine Rolle spielt,

erscheint hier zum ersten Male. Der Aufbau rechnet räumlich, die Malereien müssen erst zum Ende des Jahrhunderts geschaffen sein, die frische Lebendigkeit, die Freude an der bunten Handlung bedeutet gleichfalls Neues gegenüber der alten, stillen Kunst. Nicht ganz so fortschrittlich wirkt in der alten Westgotenkirche Santa Maria de Tarrasa die Geschichte des Märtyrers Anselm von Canterbury, doch gehört auch sie ins 13. Jahrhundert. Die später übermalten Malereien der Hauptapsis derselben Kirche, die eine Krönung Mariae mühsam erkennen lassen, sind kaum vor der Trecentowende geschaffen worden. Die Nebenkirche San Pere de Tarrasa enthält an der mit Bogennischen verzierten Apsisrückwand Engelsfiguren, Evangelistensymbole und Fragmente einer Szene, deren schlechter Erhaltungszustand aber keine Deutung zuläßt. Fresken an einer Längswand dieser Kirche gehören unbedingt schon ins Trecento. Andere Beispiele alter Fresken aus Polinya oder Castellot de Marmella scheinen Nachahmungen ohne großen künstlerischen Wert, wogegen die Malereien aus St. Sadurni de Osormort ernstes Interesse verdienen wegen ihrer Verwandtschaft mit heimischen Miniaturen. Hier sind Apostelfiguren, die Erschaffung Adams, die Szene, wie Gott ihn ins Paradies setzt, und der Sündenfall, alles aufs anschaulichste erzählt, erhalten.

Die romanischen Fresken füllen in Katalonien, im großen gerechnet, zwei Jahrhunderte, man kann sie in den Zeitraum von 1100 zu 1300 spannen. Von der frühesten Anlehnung an Italien führt der Weg über die feierliche naturferne Stilisierung des 12. Jahrhunderts, über das klassische Schönheitsideal, das am meisten von Byzanz beeinflußt wird, zu freierer Kunst, die Ausblick in neue Zeit mit neuem Schaffen bietet. Diese Freskenmalerei läßt vorläufig noch manche Frage offen, vor allem die ihrer Herkunft. Welche Einflüsse kamen zusammen, damit diese Malereien an den Kirchenwänden hier entstehen konnten? Katalonien besaß schon eine blühende Kunst der Miniaturen, eine Kunst, die ähnlich wie die späteren Fresken Anregungen aus Orient und Okzident vereinte. Aber diese lieferte wohl manches Vorbild, gab aber kaum den Anstoß zur Entstehung der großen Malerei. Hier sprach am ersten Italien, dessen Stimme auch in der Baukunst Kataloniens gewichtig war. Der Umstand, daß die meisten Kirchen und Kloster, in denen wir Fresken finden, Benediktinerschopfungen waren, die mit den Mutterklöstern in Italien in eifriger Verbindung, die nie abgebrochen wurde, standen, legt italienische Anregungen nahe, und es ist bezeichnend, daß die frühesten Fresken aus Pedret ganz italienischen Charakter tragen. Wir wissen auch, daß die für Katalonien bevorzugte Darstellung der Glorie, Christus in majestate mit dem Tetramorph, den Seraphinen und Erzengeln in Italien ihr Urbild hat, und an Einzelzügen erkennt man immer wieder den direkten Einfluß. Noch ungeklärt ist das Verhältnis Kataloniens zu Frankreich, dessen bekannte Wandgemälde später sind, als die frühesten Darstellungen hier. In der großen katalanischen Malerei des 12. Jahrhunderts spürt man lebhafteste Zusammenhänge, vor allem mit der Monumentalkunst der französischen Skulpturen. Ist Katalonien da der gebende oder empfangende Teil, oder stehen beide Länder in Spaniens Schuld, das mit seinen großartigen Handschriften des Beatuskommentars zur Apokalypse die Gemüter hinriß und zu eigenem Schaffen erregte? Man würde glauben, daß Katalonien vor

Anregungen selbst vermitteln konnte, daß aber von Frankreich die nach ihm geworfene Welle neu und stärker zurückschlug und für die Entwicklung erst entscheidend wurde. Von Spanien, das stofflich gerade durch die Apokalypse-Miniaturen die weitesten Anregungen gab, drang ständig mozarabischer und arabischer Einfluß ein, und Katalonien erhielt direkte Anregungen aus dem Orient durch seinen Handel; die Muster der kostbaren Seidenstoffe z. B. haben die ornamentale Kunst stets befruchtet. Byzanz hat nicht nur durch die Kunst gewirkt, die früher schon in Katalonien von ihm bekannt war, die Einflüsse, die nie völlig abgebrochen waren, die ständig durch die Kleinkunst, Elfenbeinarbeiten, Goldschmiedesachen, Miniaturen usw. sich lebendig spürbar machten, werden im Beginn des 13. Jahrhunderts so direkt aufgenommen, daß man jetzt fast an die Anwesenheit byzantinischer Künstler in Katalonien glauben mochte. Eine weitere wichtige Frage ist: Wieviel darf man in dieser Kunst, die internationaler scheint als jede andere, katalanisch nennen? Ist hier überhaupt schon nationale Interpretation erlaubt? Man wird bejahend antworten dürfen! In diesen Malereien spricht entschieden bei aller Fülle der Entlehnung die Fähigkeit der Auswahl, die Sachlichkeit der Gestaltung, die rationelle Auffassung, die wir in Kataloniens Kunst stets finden werden. Schon die Verteilung über die Kirchenwände, die mit einformiger, gesetzmäßiger Strenge vorgenommen wird, und die so gut die Kirche nach ihrer inneren Bedeutung gliedert, zeugt von einem Bedürfnis nach Klarheit und Einfachheit, das eingeboren ist. Vor allem fügen sich die bunten Teile zu einem einheitlichen Ganzen, wenn auch zuweilen in derber, kunstloser Form, das Kunstwerk erscheint nicht zusammengesucht, es wirkt geschlossen und wie aus einem Guß entstanden. Wer im städtischen Museum in Barcelona die Säle dieser ehrwürdigen alten Denkmäler durchschreitet, wird ergriffen von der starken einheitlichen Wirkung, von der Harmonie, die nur erzeugt wird, wenn Eigenes, Erlebtes da ist, wenn dem toten Körper der Nachahmung die lebendige Seele künstlerischen Schaffens eingeblasen ist.

Die romanischen Altarfrontale.

Die großen kirchlichen Wandgemälde, von der die meisten Kunstgebiete mehr oder weniger bedeutende Reste erhalten haben, finden in Katalonien eine überraschend vielseitige Ergänzung in der Tafelmalerei. Hier übertrifft das kleine Land an Zahl der Kunstdenkmäler alle andern; die Museen der Hauptstadt und der alten Bischofsstadt Vich sind für sich so reich wie die Museen Europas im Verein. In der Hauptsache besteht die romanische Tafelmalerei Kataloniens aus dem Ausputz des Altares, aus Ciborien oder Frontalen. Letztere, die man auch Antependien nennt, bei weitem reichlicher vertreten, schmückten die Vorderseite des Altartisches zu einer Zeit, als beim Gottesdienst der Priester hinter ihm fungierte. Ursprünglich erlesene Werke der Goldschmiedekunst mit kostbarem Gestein verziert, bei denen die künstlerische Arbeit den Wert der Materialien erhöhte, wurden sie in armen Kirchen [illegible] durch

einfache Tafeln aus Holz ersetzt, denen man durch plastische oder malerische Arbeit würdige Erscheinung lieh. Es tut dem Wert der zahlreichen romanischen gemalten Antependien Kataloniens, die sich erhalten haben, keinen Abbruch, daß manch ein Stück nur bäurisch-derbe Kunst vertritt, denn neben dem ikonographischen Interesse eignet jedem ein Ernst und eine Größe der Gesinnung, die, wie die große Malerei der Kirchen, nie vergessen läßt, daß man mit dieser Kunst das Gotteshaus ausschmücken wollte.

Wie die Fresken haben sich auch die Frontale Kataloniens zumeist in stillen, kleinen Kirchen erhalten, und wie diese, sind sie jetzt fast alle in die Kunstsammlungen des Landes übertragen. Dem bischöflichen Museum von Vich gebührt der Ruhm, die erste bedeutende Sammlung zustande gebracht zu haben; das städtische Museum von Barcelona steht heute ebenbürtig neben ihm, und die Museen von Lérida und von Solsona und das Diozesanmuseum von Barcelona sind gleichfalls reich an wichtigen Beispielen. Was sich noch jetzt an alter Stelle in den Kirchen findet, ist künstlerisch meist unbedeutend, dagegen nennen Privatsammlungen, vor allem die von Dön Lluis Plandiura in Barcelona, die größten Schätze ihr eigen. Ins Ausland ist nur weniges gelangt, bei weitem nicht genug, um ein annäherndes Bild von dieser Kunstart zu gewähren.

Inhaltlich und formal waren die Frontale wie die Fresken bestimmten Regeln unterworfen, deren Innehaltung ihnen schon etwas von der Feierlichkeit religiöser Satzung lieh. Die Mitte bleibt genau wie in der Apsis dem Christus in der Herrlichkeit, umschwebt vom Tetramorph. Maria, die Gottesmutter mit dem Jesuskinde, kann ebenfalls statt seiner in die Glorie treten, und erst die spätere Zeit, der der Sinn für die alte Hoheit abgeht, erlaubt, daß Heilige groß im Mittelfelde präsidieren, oder daß solche feierliche Figur ganz fortfällt. Die Seiten der Frontale gliedert man fast immer durch eine wagerechte Teilung in zwei wieder unterteilte Hälften. Hier stehen die Apostel und Propheten, oder man erzählt Szenen aus dem Marienleben und der Heiligenlegende, während man sich Christi Leben nur in geringem Maße widmet; er erscheint allein im Mittelfelde als der erhabene Deus majestatis. Die trennenden Borten zwischen den einzelnen Teilen des Frontals, die Mandorla, der Rahmen ringsherum werden oft in so reichem Maße mit ornamentalen Motiven jeder Art und jeder Herkunft übersponnen, daß die dekorativen Teile der großen Fresken dagegen arm erscheinen.

Die äußere Herstellung der Frontale ist im allgemeinen überraschend einfach, in manchen Beispielen fast roh zu nennen. Es sind Holztafeln, die mit dickem Kreidegrund, in den oft Leinwand oder Pergament geklebt ist, überdeckt sind, auf den die Farben aufgetragen wurden. Erhöhte Leisten, die zuweilen sehr grob zusammengefügt sind, bilden das Rahmenwerk. Manche kunstvollen Stücke haben eine sorgfältige Zeichnung in den Grund geritzt, die auch bei abgeplatzter Farbe die Szenen noch erkennen läßt. In den Frontalen, die mit Stuckrelief verziert sind, ist die Komposition vorher gleichfalls sauber in den Grund gezeichnet, die Linien wurden dann plastisch aufgefüllt. Die künstlerische Arbeit ist sehr ungleich. Es gibt Denkmäler höchster Meisterschaft, die größere Hälfte aber vertritt primitive Kunst, in der ursprünglich hohe Vorbilder in derber Nachahmung erscheinen. Die Quellen sind auch hierfür bunt

zusammengeflossen, es existiert, so kann man sagen, fast kein Kunstgebiet des Mittelalters, das nicht irgend einen Einfluß hinterlassen hätte, trotzdem hat man den Eindruck, daß in den Frontalen, der kleineren Fläche, das Eigene stärker durchschlägt, die heimische Begabung für realistisches Erzählen kräftiger am Werk ist als bei der monumentalen Kunst der Wandgemälde.

Die gemalten Tafeln Kataloniens lassen vielfach die Beeinflussung der großen Fresken, und zwar vor allem der jener strengen Stilisierung des 12. Jahrhunderts spüren. Wir können eine erste Gruppe herausnehmen, die den Ernst des Aufbaues, die feierliche Gestaltung übernimmt und im Kleinen, freilich nie wörtlich, wiederholt, was die Apsis in gewaltiger Größe vorführt.

Das älteste Frontal, das, von den Kunstgelehrten sehr verschieden datiert, heute erst dem Anfange des 12. Jahrhunderts zugewiesen wird, ist das des hl. Martin aus dem kleinen Pyrenäendorf Montgrony, jetzt im Museum zu Vich. Im Mittelfelde zeigt es, ganz im Stil der Apsidenmalerei des 12. Jahrhunderts, Christus in der Mandorla mit der eigentümlichen Stilisierung des Gesichtes und der feierlichen Starrheit der Faltung des Gewandes. Einzelheiten wie die Augen, deren unteres Lid durch einen wagerechten Strich gegeben wird, erinnern deutlich an Bildungen aus San Climent de Tahull. Die Meisterschaft des Künstlers stand auf keiner hohen Stufe, die rechte Hand, mit welcher Christus segnet, ist ungewohnlich groß, ohne daß expressionistische Gestaltung zwingend wäre, und Christi Füße haben keinen Zusammenhang mit den Faltenzügen, die unter dem Gewand die Beine abzeichnen, trotz allem aber ist die Wirkung feierlich und ernst. An der Seite erscheinen Szenen aus dem Leben des hl. Martin von Tours, der — ein Beweis für den Kulturzusammenhang der Nachbarländer — in Katalonien früh zu den populärsten Heiligen gehorte. Man sieht die Mantelteilung, die Erweckung des toten Katechumenen, das Sterben des hl. Martin und das Tragen seiner Seele in den Himmel, letzteres in einer Form, die typisch wird: Zwei Engel heben die Seele in Gestalt einer nackten kleinen Halbfigur in einem Tuch empor. In diesen Szenen sprechen statt der Freskenkunst Einflüsse heimischer Miniaturen früheren Datums, die dem ganzen Stücke einen leicht archaischen Charakter geben. Ein Schriftband, wie wir es schon aus den Fresken kennen, teilt die Mitte: „Dans Inopem Terris — Martinus vivet e celis". Die ornamentalen Teile sind verhältnismäßig einfach. Die Mandorla faßt ein glatter, bunter Streifen ein, Blattranken, die herzformig eine Palmette umschließen, ersetzen die Evangelistensymbole um Christus, und eine breite Blätterranke umläuft das Rahmenwerk, die Mitte jeder Seite und die Ecken dabei kunstvoll betonend. Die Farben bestehen in der Hauptsache in einem kraftigen Grün und Rot, das in den einzelnen Kompartimenten des Frontales immer alterniert, eine Sitte, die wohl von Miniaturen her in die Antependien Kataloniens überging. Das etwas derbe Kolorit ist charakteristisch für diese Kunst, die trotz aller Entlehnungen volkstümlichen Anstrich nie verleugnet, hier spricht die natürliche Freude des Volkes an bunter Farbigkeit, und vielleicht instinktmäßig das Erwagen, die Sichtbarkeit der Tafel in den dunklen romanischen Kirchen Kataloniens durch leuchtendes Kolorit so viel wie moglich zu erhohen.

In stärkerer Weise als in diesem schlichten Denkmal offenbart sich monumentale Gesinnung in zwei Frontalen aus der schonen Bischofskirche der Pyrenäen, der Seo de Urgel,

die beide heute im städtischen Museum in Barcelona ihren Platz gefunden haben. In dem ersten Antependium (Tafel II) erscheint Christus, auch hier ohne die Evangelistensymbole, in der Mitte in einer aus zwei ineinandergreifenden Kreisen gebildeten Mandorla, eine Form, die aus der französischen Kunst zu stammen scheint, wo Christus allerdings stets auf dem unteren, den Erdball symbolisierenden Kreis seinen Platz hat, während er hier im Bogen des oberen Kreises sitzt. Christus, in feierlicher Stilisierung, hält in der segnenden Rechten eine kleine Kugel, die gleichfalls aus dem Sinnbild des Erdballes hervorgegangen ist. Jede Seite, in acht Kompartimente eingeteilt, führt die Apostel, die die Augen starr und ernst zu Christus wenden, zu je zwei zusammengeordnet vor, und außerdem je eine Szene aus dem Leben des hl. Martin, die Erweckung des Katechumenen und die Mantelteilung, beide Darstellungen monumentaler, aber dafür auch etwas steifer und unlebendiger als in dem Frontal aus Montgrony. Die Mitte teilt auch hier ein leider sehr verwischtes Schriftband. Die Ornamentierung wirkt viel reicher als bei dem vorigen Beispiel, eine bunte Fülle von Motiven aller Art blüht auf, in dem Frontale selbst von einfacherer Natur, man sehe die Verzierung der Kreisborten oder die kleinen Blumenrosetten, die in dem abwechselnd rot und gelben Grund der Felder stehen. Auf dem Rahmenwerk aber offenbart sich die ganze Lust am bunten prächtigen Schmuck. Hier wechseln die Muster auf jeder Seite. Neben üppigen Blättern tauchen die beliebten Tiermedaillons auf, die immer wieder neu gestaltet werden. Es schlägt nicht zum Vorteil des Gesamteindruckes aus, daß an den Ecken, wo Eisenscharniere ziemlich roh das Rahmenwerk zusammenhalten, noch wieder andere Verzierungen geometrischer Art angebracht sind, die in ihrer Einfachheit schlecht zu den prächtig gestalteten Motiven der Rahmenseiten passen wollen.

Das zweite Frontal aus der Seo de Urgel (Abb. 12a) ist im Stil und Kolorit, in dem hochfeierlichen Eindruck wesensgleich, so daß man nicht nur denselben Kunstkreis, sondern denselben Künstler annehmen darf. Das Mittelfeld enthält leise Varianten in der Figur von Christus. Die Seitenfelder überragen das vorige Beispiel in der unvergleichlich ernsten Wirkung. Sie sind nicht unterteilt, sie werden von den Gestalten der zu je sechs in Pyramidenform gruppierten Jünger groß ausgefüllt. Die heiligen Männer, die Schriftrolle oder Buch vorweisen — nur Petrus, kenntlich an der Tonsur, hält seine Schlüssel — neigen sich voll Ehrfurcht Christus zu und heften die übergroßen Augen wie gebannt auf ihn. In den Gewändern herrscht in beiden Stücken die gleiche starre Faltenbildung, wie wir sie aus dem Fresko der kleinen Kirche San Miquel de la Seo kennen; man wird bei Herkunft aus demselben Ort bewußte Anlehnung annehmen dürfen und sich die beiden Stücke deshalb um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden denken.

Einige weitere Denkmäler desselben Kreises zeugen von verfeinertem Empfinden, eine Tafel aus Vich z. B., die kein Frontal darstellt, sondern schräg an der Wand über dem Altar als Ciborium[1]umsatz angebracht war. Katalonien besitzt mehrere solcher Tafeln, die sich neben eigentlichen Ciborien, d. h. auf Säulen ruhenden Überbauten des Altars, erhalten haben. Unser Stück zeigt Christus von Engeln, schlanken, hoheitsvollen Gestalten, umgeben. Jede Linie wirkt schön und edel, es spricht sich in dem Denkmal ein Gefühl für äußere Schönheit

aus, wie es in Katalonien selten ist, und dabei fehlt keineswegs der innere hohe Sinn. Ein anderes Beispiel (Abb. 13), eine Tafel aus Sant Sadurni de Tabernoles, heute im städtischen Museum in Barcelona, das durch einen Brand beschädigte sogenannte Bischofsfrontal, das seines größeren Formates wegen schwer als Antependium und nach der ansprechenden Meinung von Don Joaquin Folch y Torres als Ziertafel über dem Grabe eines Bischofs zu denken ist, hat gleichfalls Teil an feinerer Gestaltung. Neun Bischöfe, alle mit einem Nimbus geschmückt, durch Mitra und Stab in ihrer Würde gekennzeichnet, stehen in feierlicher Reihe, der mittelste, der segnend die Rechte hebt, ist allein streng frontal dargestellt, die andern neigen sich ihm zu. Die Form der Mitra weist das Stück noch in die Mitte des 12. Jahrhunderts, wohin es auch nach dem Stil gehört, obgleich die monumentale Starrheit desselben hier eigentümlich zart erweicht scheint.

Ein Antependium aus der Sammlung Espona in Barcelona, das neben Christus in der Glorie die Apostel in zwei Reihen zu je drei an den Seiten zeigt, geht in der Ähnlichkeit mit der Apsidenmalerei am weitesten. Die Jünger halten sich unbewegt starr geradeausblickend wie die Apostel dort, und hinter ihnen breitet sich die farbige Streifendekoration der Wandgemälde aus, die sonst den Antependien fehlt. Die saubere und korrekte Zeichnung gibt dem Stücke große äußere Vollendung, die jedoch merkwürdigerweise fast den Eindruck stört, da sie kalt erscheint, und bei aller Trefflichkeit der Darstellung, bei aller angestrebten Würde des Ausdrucks den spontanen Eindruck der vorigen Frontale nicht erreicht.

Mit diesen Beispielen sei die erste Gruppe der Frontale abgetan. Der Weg geht weiter, genau wie in der Freskenkunst, zu einer Darstellung, die anfängt, in die Unnahbarkeit, in das über der Wirklichkeit stehende Sein realistische Züge einzumischen. Erinnerungen an die alte strenge Weise haften lange nach, aber eine Erzählungskunst drängt sich dazwischen, die in den Frontalen eher als in den Fresken auftaucht. Die Anreger waren sicher vielfach heimische Miniaturen, an denen Katalonien reich war, und ihre aus der ganzen Welt zusammengeströmten Elemente verleihen auch den Antependien ein buntes Bild. Als erstes Beispiel sei das Frontal des hl. Laurentius aus dem Museum in Vich genannt. In der Mitte thront Christus, umgeben von den Evangelistensymbolen; die strenge Stilisierung neigt dazu, sich in eine ornamentalflächige Zeichnung aufzulösen, die in allen Kunstgebieten der Zeit auftritt, in diesem Lande vielleicht durch die Nähe arabischer Denkmäler noch gefördert wurde. Die Szenen an den Seiten, die Episoden aus dem Leben des Heiligen vorführen, werden, was auf Entlehnung aus Handschriften deuten konnte, ganz von Beischriften überwuchert. Die Darstellung ist etwas steif, das Kolorit, ein krasses Gelb, Grün, Rot, wirkt in der alten Derbheit. Bei den Zierborten ist interessant, daß in der Rahmung der Mandorla und in dem Mittelstreifen zum ersten Male ein Stuckrelief gebraucht wird, das von jetzt ab für die Dekoration der Frontale charakteristisch bleibt, und das letzten Endes vielleicht auch auf die Stuckreliefarbeiten arabischer Kunst zurückgeht.

Ein kraftvoll-derbes, in der eindringlichen Erzählung sehr ansprechendes Können entfaltet sich in dem Frontal des hl. Andreas aus Vich (Abb. 12b), zu dem noch Seitenteile gehören,

die heute im Museum von Solsona, leider nicht mehr vollständig erhalten, sind. Wir besitzen mehrere Beispiele aus Katalonien dafür, daß der Altar oft ganz umbaut war, daß ihn nicht nur an der Vorderseite, sondern auch links und rechts bemalte Tafeln schmückten. In dem eigentlichen Frontal unseres Stückes sitzt Christus in der Mitte in einer Darstellung, die manchen Zug noch von der alten Art entlehnt, hier prächtig auf einem mit einem reichen Teppich überspannten und schwellendem Kissen bedeckten Sitz. Der Tetramorph erscheint in der beliebten Form des menschlichen Körpers mit dem Tierkopf, die sitzenden Lucas und Markus zeigen sich der dekorativen Anordnung wegen unbedenklich kühn in der Drehung der Glieder. Die Szenen aus der Legende des Heiligen an den Seiten in schachbrettartig gemusterten Feldern werden mit köstlicher naiver Anschaulichkeit und Klarheit dargestellt, mit einem malerischen Sinn in Einzelzügen, der den lebendigen Charakter noch erhöht; man sehe, wie der Wächter hoch vom Turm das Horn bläst, oder die Gestaltung der Häscher und Teufel mit ihrem wilden Haarschopf und grotesken Profilen, zu denen die glatten Scheitel und frommen Züge des Heiligen und der Personen um ihn herum ausdrucksvollst kontrastieren. Die gleiche lebensprühende, fast realistisch drastische Kunst spricht in den Seitentafeln, die ihren Stoff aus der biblischen Geschichte nehmen (Abb. 14). Als erste, sehr seltene Szene — es ist die einzige, die wir aus den gemalten Frontalen kennen — figuriert die Sünde des ersten Menschenpaares, wobei Adam und Eva nackt um den Baum der Erkenntnis stehen, Eva erst mit der Schlange redet, das Unheil aber doch schon begangen sein soll, denn Adam führt die charakteristische Bewegung der Trauer aus, den Kopf in die Hand zu stützen, und beide decken ihre Scham mit Feigenblättern. Dieses Zusammenlegen einzelner Phasen einer Handlung eignet der gesamten Erzählungskunst des Mittelalters, die dadurch auf sehr kleinem Raum viel Inhalt zusammendrängen kann. Auf diese erste, die Notwendigkeit von Christi Erlösungswerk illustrierende Szene, folgt die Gefangennahme Christi und dann die Kreuzabnahme, bei der Nikodemus in ergreifender Innigkeit den toten Leib des Herrn an sich preßt. Darunter sieht man groß Christi Einzug in Jerusalem, während die Gegenseite in gleicher, volkstümlicher Weise Heimsuchung, Geburt, Josephs Traum und die Anbetung der Könige darstellt, die hier hohe mit Deckeln versehene Gefäße dem Kinde bringen, das streng im Schoß der Mutter sitzt. Alle drei Tafeln, besonders aber das Frontal sind ausgezeichnet durch einen Überreichtum an Schmuckborten, Stuckreliefs, bemalten Bändern, die unbedenklich nebeneinander stehen und mehr vielseitige Kenntnis, volkstümliche Freude an Buntheit und Mannigfaltigkeit, als weise Auswahl dartun, die sich indessen gut der inneren, nach Ausdruck drängenden Lebendigkeit des Werks anpassen. In seiner Art gehört dies Antependium, das zeitlich der Wende zum 13. Jahrhundert zugeteilt werden darf, zu den besten Stücken. Ein anderes Frontal aus Vich (Abb. 15a), das vielleicht schon im 13. Jahrhundert entstanden ist, gehorcht im stärksten Maße dekorativ flächiger Stilisierung. Es ist dem Leben der Jungfrau geweiht, die in der Mitte kronengeschmückt in einer Mandorla mit Sternengrund auf einem Sessel mit Löwenkopfen und -füßen sitzt. Irrtümlich hat man ihr die Evangelistensymbole statt der Engel zugesellt. Mit sehr spitzen Fingern

— eine Geste, die aus katalanischen Miniaturen bekannt ist — faßt sie eine Lilie. Ihr Gewand ist in dekorative Muster aufgelöst, die kaum noch plastischen, mit der Figur darunter in Verbindung zu bringenden Sinn ergeben. An den Seiten sieht man Episoden aus ihrem Leben, die in üblicher Weise mit der Verkündigung beginnen, wobei sie dem Engel gegenübersteht und beide Hände vor die Brust hält. Mit der Geburt ist Josephs Traum verbunden, auf die Darstellung im Tempel folgt gleich Marias Sterbeszene, es ist die früheste uns bekannte Darstellung in Katalonien, die schon den Typus vorweist, der dann vorbildlich ist und lang andauert. Alle Jünger umgeben die bereits Verschiedene, zwei Engel heben ihre Seele — hier eine angekleidete Halbfigur, man hätte nie gewagt, die heilige Jungfrau nackt zu zeigen — in einem Tuch gen Himmel, der als Wolkenkranz angedeutet wird. Der Realismus der Szene wirkt um so überraschender, als die Anordnung flächig ist, und sichtbar dekorativen Vorschriften gehorcht. Der Reichtum an Zierborten entspricht dem vorigen Beispiel. Viel sparsamer treten diese in einem in der Art verwandten Frontal der gleichen Zeit auf (Abb. 15b), das das Leben der hl. Margarete vorführt und zu den größten Schätzen des wahrlich reichen Vicher Museums zählt. In der Mitte sitzt wieder die Jungfrau mit edelsteinbesetzter, schwerer Krone, das Jesuskind streng frontal in ihrem Schoße haltend. Beider Gewänder sind von der flächig dekorativen Stilisierung. Um die Mandorla, die hier ordnungsgemäß von vier Engeln umflogen wird, liest man die Worte: „Maria Mater Domini Jesu Christi." Die dem Leben der hl. Margarete gewidmeten Episoden an den Seiten, in dichtgedrängten, reichfigurigen Szenen meisterhaft erzählt, übertreffen alle bisher dagewesenen Beispiele in dem Eifer, die Legende anschaulich vorzuführen und jede bunte Einzelheit wiederzugeben, damit der fromme Betrachter alles finde, was er nur irgend von dem Leben der Heiligen weiß. Es ist unglaublich, wieviel Inhalt dem engen Raum sich einfügt, die Verteilungskunst der alten Zeit kennt keine Schranken; Margarete erscheint auf der Weide, wo sie die Schafe hütet, sie wird Olimbrius dem Tyrannen vorgestellt, die Henker „Carnifices", holen sie aus dem Gefängnis und martern ihren zarten Leib mit Ruten, ein vielköpfiges Untier schlingt sie hinunter, aber speit sie wieder aus, man legt ihr glühende Eisenplatten auf den nackten Körper, endlich schlägt ihr der böse „Malcus" das Haupt ab, während eine Taube von oben ihr Kraft zu spenden scheint.

Das volkstümlich realistische Interesse der Erzählung, das schöpferisch sehr hoch zu werten ist, wird aufgehalten durch den byzantinischen Einfluß, dem die gesamte Kunst Kataloniens im 13. Jahrhundert unterliegt. In Einzelheiten hat man zwar Byzanz und seine Anregungen stets verwandt, jetzt aber treten sie genau wie in den Fresken in nie gekannter Stärke auf. Den Übergang bildet das sogenannte Prophetenfrontal aus Vich, künstlerisch eine seltsame Mischung von Anklängen an die Apsidenmalerei — die Mittelfigur der Maria weckt z. B. in der Art, wie das weiße Kopftuch auf den blauen Mantel fällt, Erinnerungen an die Gestalt der Gottesmutter aus San Climent de Tahull, nur daß hier die letzte Strenge der Stilisierung fehlt. In den Trachten, in manchem Zuge spricht Byzanz, der Einzug Christi in Jerusalem z. B., der in der oberen Reihe das Gegenstück zu den drei Königen bildet, wird

auf byzantinische Art erzählt. Unten stehen in Bogennischen die sechs Propheten Jesaias, Jeremias, David, Ezechiel, Daniel und Zacharias, jeder mit einer langen Schriftrolle versehen. Die Zeichnung ist etwas steif, ganz wundervoll aber wirkt das Kolorit, das in keinem anderen Antependium Kataloniens in solcher Reinheit und Leuchtkraft, besonders in dem schönen Rot und Blau, erstrahlt. Man wird direkt an die Emailkunst aus Limoges erinnert.

Der reine Einfluß aus Byzanz verpflanzt dann hohe Kunst nach Katalonien. Der Gruppe der Frontale, die hierher gehört, eignet schönlinige Zeichnung, wohlverstandene plastische Bildung, eine wahrhaft musikalische Fügung der Figuren und eine feine Harmonie der Farben. In dem Frontal des heiligen Andreas aus dem städtischen Museum in Barcelona besitzen wir vielleicht das beste Beispiel (Abb. 16). Christus, eine klassisch edle Gestalt, mit hoheitsvollem aber weichem Ausdruck, sitzt in der Mitte auf niedrigem Schemel, an den Seiten sind einige Apostel und Maria gleichfalls sitzend dargestellt. Andreas tritt zweimal auf, man erblickt ihn unter den Aposteln und in der Sterbeszene, wo er am Kreuz mit einer stolzen Überwindermiene hängt, die Christus nicht erhabener zeigen könnte. Die dekorativen Teile sind wie in der ganzen Reihe dieser Frontale einfach und edel, man bevorzugt nun grazile Muster und wendet deren stets nur wenige an. Die Farben, ein dunkles Rot und Grün, wirken durch feine Abgestimmtheit, die entgegen früherer greller Buntheit auf langgeschultes ästhetisches Empfinden deutet. Ein Frontal, das jetzt in London ist, scheint in der Bildung der Figur von Christus fast identisch, die Szenen an den Seiten, die Episoden aus dem Leben des heiligen Martin vorführen, weisen allerdings auf frühere Kunst, der auch der große Reichtum an Zierborten entspricht. Auf dem Rahmen soll die Zahl 125. stehen, die, wenn sie authentisch wäre, einen sicheren Anhalt für die Datierung dieser Stücke böte.

Zwei Antependien mit Szenen aus dem Marienleben, die derselben Schule angehören, eins in Barcelona und eins in Vich, lassen gleichfalls in reinem Klang die byzantinische hohe Kunst heraushören. Sie zeigen beide in der Mitte Maria mit dem Jesuskind im Arm; in dem Frontal von Barcelona, das aus Avia stammt, halten Engel einen Vorhang hinter ihr, ein Motiv, das erst im 14. Jahrhundert populär wird; in dem Frontal von Vich umschließt die Jungfrau eine von Engeln umschwebte Mandorla in Vierpaßform. An den Seiten stellt das erste Stück die Verkündigung, die Geburt, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel dar, das zweite führt die Verkündigung, die Heimsuchung, die Anbetung der Könige und die in dieser frühen Kunst sehr seltene Flucht nach Ägypten vor. Alle Szenen sind in dem schönen weichen Rhythmus, der wohltuenden Weiträumigkeit gegeben, die diese Antependien auszeichnet. Zu ihnen gehören ferner ein leider ziemlich beschädigtes Frontal aus Vich mit Episoden aus dem Leben des hl. Sadurni, obwohl die Ausführung hier etwas härter ist, und ein sehr zerstörtes Frontal aus dem städtischen Museum in Barcelona, bei dem man nur noch die Feinheit der Stuckrandborten genießen kann; es sind wieder schöne Tiermedaillons, hier Hirsche, die in der katalanischen Kunst als Wappentiere eine große Rolle spielen. Das Frontal selbst, von dem die Farbe völlig abgeplatzt ist, bietet ein Beispiel dafür, mit welcher Sorgfalt die Zeichnung in den Kreidegrund geritzt war. Die Szenen — Episoden aus dem Leben

der heiligen Cäcilie — lassen sich nach den vorhandenen Linien genau ergänzen. Etwas volkstümlich einfach, aber doch mit feinem Sinn für die hohe Schönheit, nur in der Farbe wieder kräftigerer Wirkung nachgehend, spricht byzantinischer Einfluß aus zwei Stücken in Vich (Abb. 17a und b), die sicher Seitentafeln eines Altarumbaues waren. Eins gibt die feierliche Krönung Marias wieder, das andere ikonographisch interessantere, zeigt sie neben dem Jünger Johannes, umgeben von den sieben Gaben des heiligen Geistes, die als weiße Tauben in bunte Kreise eingeschrieben sind, und von denen jede in lateinischer Sprache ihren Namen trägt. Wir kennen aus Frankreich ähnliche Gestaltung dieser Szene.

Zu Ende des Jahrhunderts wird Byzanz' Einfluß schwächer, heimisches Empfinden drängt sich wieder kräftig vor. Als schönstes Beispiel hierfür sei ein Frontal aus Barcelona angeführt, das sehr feierlich Christus in der Mitte, umschwebt von Evangelistensymbolen, und an den Seiten die Apostel, vorführt. In der Zeichnung der Gesichter fällt der merkwürdig realistische Zug auf, daß alle Nasen stark gebogen sind, als sollten sich die Gestalten als Juden zu erkennen geben. Das Kolorit, ein lebhaftes Gelb, Grün, Blau, Rot, dessen Frische wunderbar erhalten ist, erinnert ganz an alte, derbe, aber keineswegs unfeine Wirkung. Bei einem inhaltlich gleichen Stücke aus dieser Zeit, dem Frontal der Sammlung Amatller aus Barcelona (Abb. 18), bleibt eigentliches künstlerisches Können weit hinter dem hohen Geist der Auffassung zurück. Der Christus und die Apostel, in der Zeichnung der Figuren und Gewänder mit mancher Ungeschicklichkeit und unverstandener Nachahmung großer Vorbilder behaftet, wirken durch den aufrichtigen Ernst, die Ehrfurcht, die sich in ihnen vor dem Heiligen ausspricht, und die uns rührt, wie manchmal kindlich unbeholfenes Stammeln uns mehr zu Herzen spricht als wohlgesetzte Rede. Dem Stück wohnt deswegen ein besonderes Interesse bei, weil oben drei geschnitzte Aufsätze beweisen, daß es nicht mehr als eigentliches Frontal Anwendung fand, sondern schon hinter dem Altar stand, was ihm ohne weiteres das 13. Jahrhundert zuweisen würde. Der Altarumbau aus Encamp (Abb. 19), heute im Museum in Barcelona, vielleicht das beste Beispiel für solche ganze Einkleidung des Altartisches, der in der Vordertafel Christus mit Aposteln und in den Seitenwänden rechts die Himmelfahrt Mariä, links drei Jünger vorführt (Abb. 20), gibt byzantinische Kunst in dekadenter, bäurisch einfacher Nachahmung wieder, die nur ein Echo der alten Hoheit ist.

Byzanz tritt endlich ganz zurück, heimisches Kunstempfinden hat allein die Oberhand. Das Frontal aus Mussol im städtischen Museum in Barcelona (Abb. 19), das man der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zuweisen muß, ist ein prächtiges Beispiel. In einem Kolorit, dessen satte Frische vor allem in dem tiefen Rot noch heut bezaubert, werden in krauser Reihenfolge, die keinen Sinn ergibt, Szenen aus dem Marienleben vorgeführt, die mehr und mehr die religiose Phantasie des Volkes ausfüllt. Das Mittelbild fehlt hier, in einer oberen Reihe reiten von links nach rechts die Könige, geführt vom wunderbaren Stern, zur Anbetung heran. Maria sitzt daneben steif wie eine Bauernfrau, die von der Bürde der schweren Krone wie gelähmt ist, Joseph wendet sich ihr zu, Profil und Haltung des rechten Armes sind kaum geglückt. Es folgt die Heimsuchung, bei der sich beide Frauen, die in strenger

Profilhaltung gegeben sind, ernst umarmen. Man spürt ein Vorbild, das nicht erreicht wird, aber volkstümlich strenger Sinn für Etikette und würdiges Gebahren kommt gut zum Ausdruck. Die untere Reihe, leider arg zerstört, gibt in derselben Weise die Verkündigung wieder, dann Joseph, der gewissenhaft die Tauben hält, und die Jungfrau, die das große Kind dem Simeon reicht, der es in starker Dringlichkeit mit weitausholenden, unter dem faltenreichen Mantel verborgenen Händen in Empfang nehmen will. Eine letzte Szene bringt Marias Tod, vor der Jesus steht, von den Jüngern werden nur drei Figuren sichtbar. Bei aller Derbheit der Darstellung dringt die naive Innigkeit wie der einfache Rhythmus eines Volksliedes in uns ein, man fühlt die freudige Andacht des Künstlers, Heiliges und dieses Heilige nach seinem Können schön zu gestalten, die köstlich lebhaften Farben, die außerordentlich reiche Zahl der Zierborten, mit den entzückendsten Motiven an Tiermedaillons, Flechtwerk und Blätterranken, der vielfache Reliefschmuck, alles glüht und leuchtet in diesem Werke wie Opferkerzen, die vor dem Altar brennen.

In ähnlicher Weise aus der volkstümlich lebendigen Kraft herausgeschöpft wirken die Gestalten des hl. Petrus (Tafel III) und Paulus in Vich, auf Tafeln, die sicher Seitenteile eines Altarumbaues waren, die wir uns schon ganz am Ausgang des 13. Jahrhunderts geschaffen denken müssen. Beide Männer, nach damaliger katalanischer Sitte im dichten Vollbart ohne Schnurrbart, Petrus mit einer Riesentonsur und Riesenschlüsseln, Paulus mit langem Schwert und Buch, treten wie derbe katalanische Bauernapostel auf. Zwei weitere Tafeln aus Vich (Abb. 2 a und b), die auf der ersten Petrus und Paulus vereint, auf der zweiten einen Engel zeigen, und die der gleichen Zeit entstammen, haben nicht entfernt diese urkräftige Frische erreicht, da sie zu sehr im Banne des Vorbildes stehen.

Die eigentliche künstlerische Kraft ermüdet endlich mehr und mehr. Man spricht die alte Sprache, aber die Worte sind abgebraucht und wirken nicht. Die Tafel des Altarüberbaues aus San Sadurni de Tabernoles im Museum in Barcelona, die ganz ähnlich noch einmal in der Sammlung Plandiura vorkommt, hat äußerlich vollkommene Ähnlichkeit mit früheren Schöpfungen, der innere Ausdruck ist indessen matt und kraftlos. Je länger die Gestalten werden — und sie recken sich wie in jeder dekadenten Zeit —, um so unbestimmter, markloser erscheinen sie. Das Frontal des hl. Hilarius aus Vich, in dem in der Mitte wie in dem Frontal aus Avia zwei Engel einen Vorhang hinter Maria spannen und an den Seiten Szenen aus dem Leben des hl. Hilarius stehen, interessiert mehr stofflich, als daß der Darstellung ein starkes künstlerisches Interesse innewohnte. Fast unangenehm spricht sich die Dekadenz in Denkmälern, wie dem Frontal der hl. Julita und des hl. Quiricus aus Durro (Abb. 22), jetzt im Museum in Barcelona, aus, wo die Gestalten überlang und absolut unproportioniert gebildet sind und in den Marterszenen naive Grausamkeit sich breitmacht, die bei den grellen Farben doppelt peinlich wirkt. Entsetzlich z. B., wie der Körper der Heiligen von zwei Henkern schon bis zur Mitte durchgesägt ist! Das gleiche Nachlassen künstlerischer Kraft äußert sich in den Zierborten, bei denen man bei gleichen Mustern weder die Feinheit noch den Reichtum oder die prächtige Gestaltung der früheren Werke antrifft.

Wir haben bei diesem Überblick über die gemalten Frontale Kataloniens eine letzte Gruppe zu berücksichtigen, die wie eine Zwischenstufe zu den geschnitzten Frontalen angesehen werden kann. Es sind dies Tafeln, bei denen die Stuckreliefs, die sonst nur in den Zierborten auftauchen, alles überspinnen, so daß das ganze Frontal eine flache Reliefarbeit darstellt, die allerdings dann koloristisch abgetönt ist. Lange Zeit hat man diese Stuckfrontale, die ganz entschieden an Goldschmiedetechnik denken lassen, für die ältesten genommen, sie als Vorstufen zu den gemalten Holztafeln betrachtet und sie so an die Spitze der Entwicklung gestellt. Die These ist jedoch nicht aufrecht zu erhalten. Einmal entstammen alle bekannten Antependien dieser Art einer späteren Zeit als die frühesten gemalten Tafeln, und dann haben sie sich alle in der Provinz Lérida in Katalonien gefunden, die am längsten unter arabischer Herrschaft stand, und dieser Umstand hat einen gründlichen Kenner katalanischer Kunst des Mittelalters, den amerikanischen Gelehrten W. C. S. Cook, zu der ansprechenden Meinung kommen lassen, in diesen Stuckarbeiten eine Fortsetzung arabischer Ziertechnik zu sehen. Drei dieser Antependien befinden sich jetzt im städtischen Museum von Barcelona. Das früheste, das aber auch nicht vor die Mitte des 12. Jahrhunderts gehört, ist ein Marienfrontal aus Tarrega. Die Gottesmutter thront auf dem Regenbogen und hält das Kind weit ab im rechten Arm. Engel in äußerst lebhaften Bewegungen, mit überraschender Gelenkigkeit der Glieder tragen die Mandorla, an den Seiten stehen zwischen schlanken Säulen acht Heiligenfiguren. Die Art, wie sich der Körper unter dem Gewand enthüllt, wie man die Knie durch ein besonderes Faltenrund bezeichnet, erinnert an das Fresko aus San Miquel de la Seo. Die Zierborten sind ziemlich einfach. Auf dem Rahmen läuft eine Ranke, und das Innere der Tafel schmücken Bänder mit geometrischen Ornamenten, die alle eingelegten Steinen gleichen, ein Detail, das an die Metallfrontale denken läßt. Zwei Stuckreliefantependien aus Esterri de Cardos, dem Pyrenäendorf, das wir schon von den Fresken kennen, das eine mit Christus (Abb. 23) in der Mitte, heute in Barcelona, das andere mit Maria (Abb. 24b), die eine Krone trägt, im Barnard Cloisters in New York, zeigen verschiedene Technik. Der Körper spricht nicht mehr, die Bildung ist ganz flach, man hat durchaus den Eindruck, als sähe man getriebenes Metall. Ikonographisch ist einzelnes bemerkenswert. Christus hebt beide Hände hoch, ein Motiv, das selten vorkommt, der Adler hält eine Palme, von den Aposteln, die, priesterlich gekleidet, trotz steifer konventioneller Stellung sich lebhaft zueinander oder zu Christus wenden, balanciert Paulus, der rechts von Christus steht, sein Schwert mit spitzen Fingern. Den ganzen Rahmen umzieht ein prächtiges Ornament aus Löwenmedaillons und kufischen Schriftzeichen, das Innere hat wieder Borten, die kostbare Steine vortäuschen wollen. Das Marienfrontal ist ganz identisch in der Schöpfung, hier stehen statt der zwölf Apostel acht Figuren um die Mandorla, die von vier Engeln gehalten wird, deren Gesten sehr lebhaft wirken. Die Gestalt der Maria mit der Krone erinnert in der Art des Sitzens an die Gottesmutter aus dem Marien- und dem Margaretenfrontal aus Vich, und in der Art der Gewandung klingt bei allen Figuren die ornamentale Weise, die ohne Rücksicht auf die plastische Bildung vorgeht, leicht durch, man wird beide Stücke, die künstlerisch durchaus hoch zu werten sind, dem Anfange des 13. Jahrhunderts geben.

Derselben Zeit kann das Frontal aus dem Museum in Lerida gehören, das aus Treserra stammt und sich inhaltlich dem Leben des hl. Vincenz widmet (Abb. 24a). Es stellt eine interessante Mischung aus Malerei bei den figürlichen Teilen und aus Stuckreliefs im Hintergrunde und in den Ornamenten vor. Der Stuck, der heute eine bräunliche Tönung zeigt, war wahrscheinlich einst vergoldet, das Antependium nahm in seinem bunten Spiel der Wirkung zwischen dem Gold und den schönen Farben, bei denen ein kräftiges Grün und Rot hervortritt, schon den Eindruck der Altäre mit den goldenen Hintergründen, die das Trecento dann in reichster Fülle bringt, vorweg. Der hl. Vincenz, der im Jahre 3 4 in seiner Heimatstadt Zaragoza den Märtyrertod erlitt und dieser lokalen Beziehung wegen zu den meistverehrten Heiligen der Pyrenäenhalbinsel zählt, thront groß in der Mitte, ein Umstand, der dem Frontal schon das 13. Jahrhundert zuweisen würde. Seine Gestalt ist feierlich wie die von Christus gebildet, ein sehr großer Nimbus leuchtet hinter seinem Haupt, bei dem man deutlich die Tonsur erkennt. Zwei schlanke Säulen, oben durch einen Dreipaßbogen verbunden, trennen die Mitte von den Seiten, auf denen in vier Szenen sehr anschaulich das Wirken und Leiden des Heiligen vorgeführt wird, die Anordnung geht überraschenderweise von rechts nach links. Man sieht rechts oben, wie Vincenz durch seine Predigt jemanden bekehrt, links oben bringen ihn die Häscher vor den Tyrannen Dacian, rechts unten wird er auf dem Rost gemartert, und links unten stirbt er im Bett, in das Dacian ihn legen ließ, um ihn für neue Qual fähig zu machen. Die Szenen werden ganz byzantinisch vorgetragen, sie haben Teil an dem starken Einfluß, der von Byzanz im 13. Jahrhundert ins Land drang. Das Hauptschmuckmotiv sind wieder Tiermedaillons, dazwischen ein Ornament, das vier arabische Blätter um eine Rosette stellt. Der Hintergrund zeigt kleine schräge Felder, ein Muster, das in späteren Miniaturen auf das häufigste verwandt wird. Die Szenenbilder sind zuerst gemalt, der Stuck, der sie mit einem erhöhten Rand umzieht, ist erst nach ihnen aufgelegt. Ein in der Technik ganz verwandtes Stück, inhaltlich dem Leben des hl. Martin gewidmet, besitzt die Sammlung Plandiura in Barcelona.

Ein Antependium aus Planès, heute im Museum in Barcelona, das Christus in der Mitte und acht Heilige mit dem Krummstab in der Hand an den Seiten darstellt, bringt in den plastisch gut gebildeten Figuren schon gotisch schlanke, elegante Kunst, die nicht vor dem Ende des 13. Jahrhunderts entstanden ist, die aber noch einmal der ganzen Hoheit romanischen Empfindens, der tiefen Ehrfurcht vor dem Göttlichen Ausdruck verleiht: um die Mandorla läuft ein Schriftband des Inhalts, daß keine Malerei, kein Bildnis an die Majestät Gottes reicht.

Diese leicht zu mehrenden Beispiele mögen genügen, um den Reichtum und die Bedeutung dieser romanischen Denkmäler Kataloniens darzutun. Sie umfassen wie die großen Fresken im wesentlichen zwei Jahrhunderte, wir können auch sie in die Zeit von 1100 zu 13 spannen, und wie in der Malerei der großen Fläche leitet der Weg von feierlicher Stilisierung zu realistischer Gestaltung. Rein künstlerisch genommen stellen sie bis auf wenige Stücke, die meist dem von Byzanz abhängigen Kunstkreis angehören, volkstümlich derbe

Kunst dar, die in der Vergröberung des Vorbildes indessen keine Schwächung des Eindrucks gibt. Vielleicht liegt gerade ihr höchster Wert in dieser Wiedergabe, die bewußt manches läßt und einfacher gestaltet, in der Lebendigkeit der Darstellung aber nicht zurücksteht. Man darf sagen, daß jede Geschichte romanischer Malerei des Abendlandes Stückwerk bleiben muß, die an den reichen Schätzen Kataloniens vorbeigeht.

II. KAPITEL.

Das 14. Jahrhundert.

Zum Ausgange des 13. Jahrhunderts dringt gotische Gestaltung in Katalonien ein, und wenn auch die letzten Auswirkungen romanischen Empfindens durch das ganze Trecento hindurch begegnen, so bedeutet die eigentliche Kunst desselben doch einen Bruch mit der Vergangenheit. Katalanische Malerei folgt nun, zunächst bedingungslos unter der Flagge Italiens, bald aber wieder Einflüssen des Nachbarlandes Frankreich offenstehend, der allgemeinen abendländischen Bewegung, die formal und inhaltlich ganz neue Wege wandelt und die Kunst sozusagen vom Himmel auf die Erde niederzieht. Das Hohe, Göttlich-Erhabene macht menschlichem Erleben Platz; die Figuren erscheinen schon rein äußerlich genommen durch Licht und Schatten körperlich gebildet, sie bewegen sich im dreidimensionalen Raum, und ihr seelisches Empfinden ist menschlich, obwohl der Inhalt der Kunst der gleiche ist wie früher und ausschließlich religiöse Themen darstellt. Katalonien zeigt hierin sogar eine Konsequenz, die andere Länder übertrifft. Die Stoffe werden nur nach fremdem Vorbild neu erlebt und neu gestaltet. Christus, der Deus majestatis, der Weltenrichter, wird zum Menschensohn, der sich am Kreuze opfert. Es gibt hinfort in Katalonien kein Altarwerk, das nicht auf oberster Tafel die Kreuzigung und nicht in der Predella Christus als Schmerzensmann die Gläubigen zum Trost und Vorwurf sehen ließe, sonst aber wendet man sich seinem Leben fast nur in Szenen zu, die mit der Gottesmutter zusammenhängen. Maria beherrscht die religiose Phantasie vollständig, doch auch sie hat sich gewandelt. Die königlich strenge Theotokos ist die junge, anmutige Mutter, die allen Zauber frauenhafter, man möchte sagen mädchenhafter Lieblichkeit in sich vereint. Daneben tritt sie als Dolorosa auf, die unter dem Kreuz im bitteren Schmerz dem Tod des Sohnes zusieht. Die Heiligen, deren Verehrung ständig wächst, zeigen sich nicht mehr in christusgleicher Majestät, sie weisen ihre Marterinstrumente als Zeugnis ihres Leidens vor, und ihre Wundertaten werden ganz menschlich dargestellt. Das neu erwachende Gefühl, das alle religiosen Vorgänge nacherlebt, die tiefe Innigkeit dabei tut sich auch in den Werken katalanischer Künstler kund, doch ist es Charakteristikum des Trecento in Katalonien, durch die nationale Eigenart begünstigt, dem Gefühl

nicht ganz allein das Wort zu geben, die ruhige Beobachtung, der sichere Sinn für reale Werte drängt sich vor. Nachdem der Hauptmeister Ferrer Bassa sich in starker Leidenschaft am Gefühl ersättigt, Pere Serra dies ganz innig zart zum Ausdruck bringt, spricht zum Ende des Jahrhunderts die frohliche naive Freude an dem bunten Geschehn der Welt mit voller Kraft, die katalanische Kunst der Malerei steht nun in voller Blüte.

Die Wandlung in Form und Inhalt begleitet eine Änderung der Kunstdenkmäler in ihrer äußeren Gestalt. Die großen Wandgemälde verlieren sich, die gotischen Kirchen mit ihrer die Wände auflosenden Bauart bieten nicht Raum für sie, und auch die Antependien werden durch andern Schmuck ersetzt. An beider Stelle tritt das große Altarwerk, wie wir es heut noch kennen, das sich hoch hinter dem Altartisch aufbaut und den Kirchenraum beherrscht. Diese Altarwerke, in Katalonien Retaules genannt, werden stets von einem hölzernen Gerüst gebildet, das sich aus drei bis fünf unbeweglichen Vertikalgliedern zusammensetzt. Das Mittelteil, das für gewohnlich breiter und hoher ist, zeigt auf großer Tafel die Jungfrau Maria oder die Heiligen, denen der Altar geweiht ist, während Christus diesen bevorzugten Platz verlassen hat und nur in der obersten Tafel in der Kreuzigung erscheint, die jedem Altarwerke den feierlichen, ernsten Grundton gibt. Die Seitenteile werden ähnlich den Frontalen meist durch kleine Tafeln ausgefüllt, die Episoden aus dem Leben Marias oder der Heiligenlegende vorführen. Nach oben schließt das Altarwerk mit krabbengeschmückten Spitzbogen, als deren Endigung eine Kreuzblume aufsproßt. Schmale Leisten, die zuweilen noch mit gemalten Heiligenfigürchen dekoriert sind, trennen die Vertikalglieder, und um das Ganze zieht sich ein besonderes Rahmenwerk mit abgeschrägtem, vorspringendem Rand, der sogenannte Guardapolvos, der als Staubfänger dient, und dessen gradlinige, einfache Gestaltung der ganzen Erscheinung des Altares etwas Ruhiges, Gefestigtes verleiht. Das Holzgehäuse ist stets vergoldet, es ist nur überraschend, wie handwerklich die Ausführung sich manchmal darstellt; eine Verbindung von Schnitzkunst, die im Land in großer Blüte steht, mit der Malerei am Altare, der wir in Deutschland herrliche Werke danken, kennt Katalonien nicht. Diese Gehäuse haben alle die gleiche Form, sie wirken als Rahmen, der oft fein und zart die Bilder umgibt, der aber künstlerisch nur sekundären Wert hat. In den Bildtafeln wird jetzt die Sitte des goldenen Hintergrundes, der noch durch ausgepunzte feine Muster dekoriert wird, allgemein. Reliefborten, wie sie romanische Frontale so vielfach zeigen, verschwinden völlig, aber man liebt es, Heiligenscheine, Gewandsäume usw. mit Gold zu zieren, oder man läßt die Kleiderstoffe golddurchschimmert sein. Das Kolorit bevorzugt klare, ausgesprochene Farben, bei denen neben Tempera entschieden Öl verwandt wird, wenn auch der weiche Glanz der späteren Ölmalerei unbekannt ist. Ein helles Rot, Blau, Grün wetteifert mit dem Gold des Grundes und dem der Rahmung und läßt die Altarwerke aus dem Dunkel der Kapellen beim Flackerlicht der Kerzen in Glanz und Festlichkeit erstrahlen, als funkelten hier tausend Edelsteine.

Das katalanische Trecento war sehr reich an diesen Werken. Die Gotik, die in diesem Lande alle Strebepfeiler nach innen in die Kirche zog und zwischen ihnen Kapellen einbaute, schuf weiten Raum für sie, und es ward Sitte, daß Innungen, Gewerkschaften oder Privat-

personen zu Ehren ihres Schutzpatrons und zum eigenen Ruhme Stifter von Altären wurden. Das Land weist heute noch eine Reihe schöner Retaules auf. Die Museen von Barcelona oder Vich z. B. besitzen köstliche Schätze, und manche Altarwerke trifft man an den alten Stätten, die ihrer Wirkung erst die rechte Weihe geben, manchen ward allerdings das traurige Geschick, in Sakristeien oder dunklen Nebenräumen der Kirche an einem Platz so schlechter Schaubarkeit zu hängen, daß von ihnen ein künstlerischer Eindruck kaum möglich ist.

Einzelne Werke wecken im Trecento die Erinnerung an die Kunst der romanischen Vorzeit, zum mindesten in der äußeren Gestaltung, der strenge Geist hat nachgelassen. So besitzt das Museum in Vich eine große Tafel, die wieder als Cimboriumersatz über dem Altar angebracht war, und die nach dem alten geheiligten Schema Christus in der Mandorla, umschwebt vom Tetramorph, wiedergibt. Die Feierlichkeit des Ausdrucks wird bei allem Willen nicht erreicht, Christus, neben dem Sonne und Mond mit rundlichen Gesichtern stehn, ist nicht nur in seiner körperlichen Bildung, sondern auch in der Gesinnung der Erde näher; ein gut erhaltenes Cimborium aus Estimariu im städtischen Museum in Barcelona, das Christus in der Mandorla, die schönes, gotisches Blattwerk umgibt, auf dem Regenbogen sitzen läßt, geht dann fast bis zu trivialer Leere: diese Bauernkunst wandelt in alten, ausgefahrenen Geleisen (Tafel IV). Eine Reihe von Frontalen des Trecento erweisen sich als lebensvoller, da sie von der alten Kunst eigentlich nur die Art des Aufbaues übernehmen und sich von frischem, neuem Empfinden durchbluten lassen. Italien ist Vorbild, wie es z. B. das prächtige Frontal des hl. Domingo (Abb. 25a und b) aus dem städtischen Museum in Barcelona erkennen läßt, das aus Aragon stammt, aber die Nachbargebiete Kataloniens vereinen sich jetzt mit ihm zu künstlerischem Wettbewerb. Die Einkleidung der Szenen ist florentinischer Kunst entlehnt, der aragonesische Autor wirkt nur härter und steifer, ohne indessen in der Leistung zurückzustehen. In sehr lebendigen Szenen mit gotischer Schmiegsamkeit erzählt das Frontal des hl. Cyprian aus Vich (Abb. 26) die Heiligenlegende, das Frontal der hl. Perpetua aus dem bischoflichen Museum in Barcelona erinnert in der Gesinnung an den Ernst romanischen Empfindens, ganz gotisch in der Auffassung und der äußeren Bildung, entzückend fein und zart wirkt das Frontal des hl. Bernhard (Abb. 27), das aus der Templerkirche in das bischofliche Museum in Palma de Mallorca kam, das aber leider durch moderne Restaurierung schwer gelitten hat. Man spürt hier in Mallorca stärker als in Katalonien die Einwirkung Italiens. Die Gestalt des Heiligen, die kleinen Szenen an den Seiten, vielleicht die schönste die der hl. Jungfrau, die den Heiligen mit ihrer Milch beschenkt, nehmen schon sienesische Zartheit des Gefühls voraus, die in Katalonien erst in der zweiten Hälfte des Trecento aufblüht. Ein leider sehr zerstortes Frontal des hl. Thomas der Sammlung Plandiura, dessen Aufsätze, von denen der mittlere die Kreuzigung darstellt, seine Verwendung als Altarwerk dartun, führt die etwas herbe steife katalanische Gestaltung vor, es ist erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts geschaffen und ebenso die beiden Frontale aus Vallbona de las Monjas, jetzt im Museum von Santa Agueda in Barcelona, mit ikonographisch höchst bedeutsamen Geschichten zur Verherrlichung der Hostie,

die in der Form aber rein gotisches Kunstempfinden zeigen. Ein Marienfrontal aus Vich, mit einer starken Verzeichnung des linken Armes der Jungfrau des Mittelbildes, klingt in den kleinen Erzählungen an den Seiten ganz an die Kunst der Brüder Serra, der großen Meister aus der zweiten Hälfte des Trecento, an. Der strenge Geist romanischer Gesinnung, das Aufrecht-Starre, lebt noch einmal in der Grabfigur der Santa Maria del Socos aus der Kirche La Merced in Barcelona, die 13[illegible] auf einen holzernen Reliquienschrein (Abb. 28) gemalt ward. Alle diese Werke sind Nachzügler, die mitten in einer neuen Zeit stehen, gegen deren Einfluß sie nichts vermögen.

Auf welchem Wege der dolce stil nuovo ins Land drang, ist nicht ganz aufgehellt. Es fehlen grade hierfür in Katalonien Glieder des Überganges, trotzdem uns Künstlernamen in Fülle überliefert sind. In Aragón ist reiches Material erhalten, in Katalonien tritt die neue Weise ziemlich unvermittelt auf, nachdem romanische Art sich länger als in andern Kunstgebieten zu bewahren wußte. Italien beherrscht diese Kunstperiode, aber wir wissen nicht, auf welche Weise sein Einfluß alleingeltend wurde. Waren es italienische Maler, die, wie es uns aus einzelnen Beispielen bezeugt ist, herüberkamen, gingen Katalanen zum Studium der Kunst nun nach dem Lande der Cimabue und Giotto, war Avignon mit seiner sienesischen Künstlerkolonie die Brücke? Wahrscheinlich haben alle Faktoren gemeinsam eingewirkt, und der Geschmack des Hofes gab den Ausschlag. Katalonien, das mit dem Königreich Aragón seit langem vereint ist, steht auf der Höhe seiner Macht, seine Herrscher trachten danach, die Hauptstadt würdig auszuschmücken. Es entstehen hier prächtige Bauten. 1298 legt Jaume II. den Grundstein zu der Kathedrale, die heute noch zu den eindrucksvollsten Bauten Spaniens zählt, andere stolze Kirchen, Santa Maria del Mar, Santa Maria del Pino wachsen aus dem Häusermeer heraus, und außerhalb Barcelonas erstaunt man in Gerona in der Kathedrale die Welt durch die kühnste Gewölbespannung, die mittelalterliche Baukunst kennt. Man wird sich auf allen Gebieten seiner Leistungen bewußt und tritt in Wettbewerb mit anderen Ländern, und es ist nur natürlich, daß die Malerei nicht abseits steht. Die Könige werden für die Maler die wichtigsten Auftraggeber, wenn wir von König Martin hören, daß er der Kathedrale von Barcelona ein italienisches Madonnenbild zum Geschenk macht, wissen wir, wohin der Geschmack des Hofes ging, und es macht nichts, daß dies erst im Anfange des 15. Jahrhunderts war, der König folgte einer Tendenz, die lange vorher eingesetzt hat. Barcelona ist jetzt das Kunstzentrum, das alle Strahlen in sich vereint. Wohl zeichnen sich andere Orte städtischer Kultur, Manresa oder Vich, durch künstlerisches Leben aus, doch streben alle Künstler immer wieder nach der Hauptstadt, als dem Brennpunkt aller Kunstinteressen. Zum ersten Male ertönt die neue Weise wie eine ganz rein nachgesungene Melodie Italiens in den Miniaturen des Libre dels Privilegs dels Reis de Mallorca, das der Priester Ramon Despoal aus Manresa 1334 illustrierte, und das heute noch wertvollster Besitz des Archives von Palma de Mallorca ist. Im katalanischen Land gibt man sich nicht so stark dem fremden Einfluß hin, der in Mallorca zu reicher Blüte sich erschließt, wir spüren dies gleich bei dem ersten großen Künstler Ferrer Bassa.

Zur gleichen Zeit wie Ramon Despoal war dieser Maler in Barcelona als Illuminator tätig, er erhält im Februar 1334 im Auftrag König Alfons III. „2 [illegible] sous barcelonesos" für seine Arbeit in quodam libro nostro usaticorum quem iluminavit, den Usatges y Constituciones de Catalunya, von denen sich leider bisher keine Spur gefunden hat. Aber Ferrer Bassa war nicht nur Illuminator, er galt für den bedeutendsten Meister der Malerei seiner Zeit, den der Hof unendlich schätzte. Gegen Ausgang des 13. Jahrhunderts in Tortosa im Süden Kataloniens geboren, hat er bis um die Mitte des 14. Jahrhunderts das ganze Land mit seinem Ruhm erfüllt. Wenn wir den Dokumenten Glauben schenken dürfen, war er ein Mensch, in dessen Adern heißes Blut floß, und dessen Leidenschaft wild aufbegehrte. Zweimal bedroht ihn schwere Strafe, weil er Jungfrauen geschändet hat, und nur der Fürsprache der Königin verdankt er seine Rettung. Er war mit ehrenvollen Aufträgen überhäuft. 1316 malt er in Lerida in der Schloßkapelle, 1324 arbeitet er für zwei Kapellen in Sitges und bemalt zwei Kreuze dort. 1335 empfängt er von König Alfons III. 2, [illegible] sous für ein Retaule, und dessen Nachfolger Pere IV. beschäftigt ihn in Perpignan und beauftragt ihn mit einem großen Altarwerk für die Palastkapelle in Barcelona mit den commendabilibus et subtilissimis imaginibus Jesu Christi et beate Marie Virginis. Für den stolzen maurischen Palast der Aljaferia in Zaragoza, den Wohnsitz der aragonesischen Herrscher, hat Ferrer Bassa 1339—1342 gleichfalls zwei Altäre, einen der Gottesmutter und einen dem hl. Martin geweihten, geschaffen. In Barcelona arbeitet er unter anderem für die vornehme Familie der Moncada; sein letztes Werk, das ihn der Tod nicht mehr vollenden ließ, einen Altar des hl. Franziskus hatten die Minoriten von Valencia bei ihm bestellt. Von allen diesen Werken schien nicht eins erhalten, man kannte nichts von dem Künstler als den toten Ruhm der Dokumente, bis vor wenigen Jahren ein Zufall Fresken (Abb. 29—31) in dem Kloster Santa Maria de Pedralbes bei Barcelona aufgedeckt hat, die uns die große Schätzung seiner Zeitgenossen verstehen lassen. Dieses Real Monasterio war von der Königin-Witwe Elisenda von Moncada, deren Grabmal im Kloster noch heute zu den größten Sehenswürdigkeiten zählt, gegründet worden. Vielleicht verdankte Ferrer Bassa seinen Arbeiten im Hause der Moncada den Auftrag hier. Im August 1343 wird die Vereinbarung zwischen ihm und der Äbtissin Sor Francesca ça Portella geschlossen, deren Dokument das Kloster noch bewahrt. In „guten Farben, mit Öl und gutem Gold" soll der Meister die Kapelle des hl. Michael am Claustro mit Gemälden von den sieben Freuden Mariae und den sieben Leidensgeschichten Christi schmücken, dazu mit einer Reihe einzelner Heiligenfiguren. 25 [illegible] sols werden ausgesetzt und ihm der Unterhalt für sich und seine Gehilfen zugesagt. 1 [illegible] sols werden gleich bezahlt, der Rest soll nach Beendigung der Arbeit folgen. Weitere Dokumente melden, daß Ferrer Bassa die Malereien 1345 aufnimmt und sie im Dezember 1346 beendet hat. Was sich an Gemälden in der Michaelskapelle findet, stimmt nicht wortlich mit den Forderungen des Kontraktes überein, wir haben acht Passionsgeschichten, und ebenso hat sich die Zahl der Heiligen vermehrt, aber diese geringfügigen Änderungen konnten sich im Verlauf der Arbeit, bei Aufteilung des Raumes als notwendig ergeben.

Die kleine Kapelle am schönen Kreuzgang in Pedralbes war Garderobe der Nonnen geworden, und die schweren großen Schränke hatten die Fresken zugedeckt, bis sie bei Restaurierungsarbeiten gefunden wurden. Rein dekorativ stand der Künstler hier vor keiner leichten Aufgabe. Das Dunkel – der Raum wird nur vom Kreuzgang her erhellt — hätte nicht gestört, man liebt in Katalonien die geheimnisvolle Schönheit dunkler Kirchenräume, aber die Architektur der Kapelle, deren rechte Wand eine Ausbuchtung zeigt, kam einem einheitlichen Dekorationsschema nicht entgegen. Ferrer Bassa faßt geschickt die Rückwand und die Seitenwände zusammen und behandelt sie als Altarwerk. Maria in der Glorie thront in der Mitte, darüber steht die Kreuzigung, und die Seiten bringen in zwei Reihen übereinander die Geschichten. Die Ausbuchtung bleibt für die einzelnen Heiligenfiguren, die auch noch in der Fensterlaibung der vierten Wand auftreten. Die Malereien, an denen nur unbedeutende Ausbesserungen im Laufe der Zeit stattfanden, haben sich gut erhalten. Das Gold ist leider stumpf geworden, und auch das Blau hat seine Kraft verloren, die anderen Farben aber leuchten in derber Frische. Die heiligen Geschichten werden der Auffassung nach zum ersten Male in Katalonien nach dem neuen Erleben dargestellt. Die Mitte füllt die Jungfrau mit dem Kinde und heiligen Frauen, die Geschichten an den Seiten sind fast alle mit ihrem Leben verknüpft, für das man in Katalonien ganz besondere Andacht hatte. Auf die Verkündigung, Geburt und Anbetung der Könige folgt die Passion. Nur in der Gethsemaneszene fehlt Maria, bei Jesus vor Kaiphas, der Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Beweinung, Grablegung (Abb. 29), Auferstehung (Abb. 3 , Himmelfahrt (Abb. 31) und Ausgießung des heiligen Geistes ist sie dabei, und die letzte Szene, die Krönung im Himmel, ist ihr wieder ganz gewidmet. Ganz stark und innig spricht das Gefühl in allen Szenen und drückt sich lebhaft in den Gesten aus. Maria erschrickt scheu vor dem Engel, sie betet in tiefer Andacht das heilige Kind an, und der alte König küßt voll Inbrunst Jesu Händchen. In den Passionsgeschichten wird das Empfinden und Miterleben wie von einem Sturmwind aufgepeitscht, man merkt, mit welchem starken inneren Anteil der Künstler diese Szenen schafft. In der Kreuzigung äußert sich der Schmerz gedämpft, Maria sinkt ohnmächtig den Frauen in die Arme, Johannes ringt still die Hände, den Kriegern kommt die Ahnung ihrer Schuld. Ganz wild aber bricht der Jammer in der Kreuzabnahme und der Grablegung (Abb. 2 hervor, hier streifen die Gebärden ans Groteske, der elementare Ausdruck sprengt die Form, er wirkt indessen ungeheuer eindrucksvoll. Einzelne Züge sind menschlich tief gesehen, wie in der Szene der Verspottung Jesu vor Kaiphas z. B. Maria sich zu ihrem Sohne drängen will, von einem Häscher aber vor der Türe abgewiesen wird, oder wie in der Himmelfahrt (Abb. 31) die Engel von Christi Gestalt, der in romanisch hoher Gesinnung dargestellt wird, wie magisch angezogen werden. Die Auferstehungsszene (Abb. 3 wird der Jungfrau zuliebe so gegeben, daß der Engel den drei Frauen nur das leere Grab weist. In den letzten Darstellungen, vor allem der Krönung, offenbart sich künstlerisches Erleben nicht in gleicher Stärke, vielleicht hat hier Gehilfenhand hineingespielt, auch das große Mittelbild gehört nicht zu den besten Leistungen, das italienische Vorbild spricht zu laut, die einzelnen Heiligenfiguren aber, der hl. Michael, Johannes der Täufer,

der hl. Franziskus u. a. m. gehören zu den innerlichsten Schöpfungen: man spürt die Nachbarschaft arabischer Herrschaft, wenn die Unterschriften z. T. in arabischer Schrift gegeben sind. Die Bogenlaibung vor dem Fenster weist in üppigem Blattwerk zwei Medaillons mit den symbolischen Figuren der Klostertugenden, der Keuschheit und des Gehorsams auf, andere Dekoration stellt noch romanisches Erbe dar.

Ferrer Bassa hat in allen diesen Bildern sich von Italien belehren lassen. Man hat den Eindruck, daß er manchmal fast kopiert, er vereinfacht nur stets alles und beschränkt sich auf das Wesentliche, woher die starke einheitliche Wirkung seiner Werke herrührt. Die Kompositionen sind nicht gleichmäßig gelungen, doch sprechen einige mit großem Nachdruck. Wie in der Kreuzabnahme Nikodemus z. B. den Nagel aus den Füßen Christi lösen will und ihn dabei Entsetzen schüttelt, wie er als stärkste Ausdrucksfigur der ganzen Gruppe der Klagenden das Gegengewicht hält, zeugt von sicherem, künstlerischem Urteil. Die Raumgestaltung übernahm Ferrer Bassa gleichfalls von Italien, er liebt das In-die-Tiefe-gehen, das weite Ausklingen der Bilder ist ihm Bedürfnis, und er erscheint gleich unlebendig, wenn er z. B. in dem Mittelbilde keinen weiten Hintergrund aufbaut. Die Typen seiner Gestalten in Körperbildung, Gesten, Kleidung sind alle italienisch und ebenso die äußeren Requisiten, die Felsen, Bäume, Bauten, Ornamente, sogar die Borte, die alle Bilder einrahmt, ist italienischen Mosaiken nachgebildet. Man muß annehmen, daß Ferrer Bassa selbst in Italien war, sich vollsog an den Eindrücken der reifen Kunst, die ihn sein Leben lang im Banne hielten. Er wählt sich Giotto und Simone da Martini als Führer, vor allem letzteren, von dessen Schöpfungen er manchmal nur das Echo darstellt. Der hohen Kunst der Italiener gegenüber, bei der sich Inhalt und Form zu Harmonie vermählen, wirkt der Katalane in seiner vergrobernden Art wie ein Barbar, aber er spricht nicht einfach nach, er erlebt das Neue mit der ganzen Kraft, die starken Künstlern eignet. Darum reißt er uns noch heute fort, und wir verstehen, daß seine wilde Leidenschaft, sein drängendes Gefühl die Zeitgenossen überwältigte.

Man will dem Künstler nach diesem beglaubigten Werk zwei weitere zuerteilen, eine Tafel des Vicher Museums mit Episoden aus dem Leben des hl. Bernhard von Claraval, die dieselbe Borte aufweist wie die Fresken in Pedralbes, und ein großes Bild der Krönung Marias aus der Kirche in Bellpuig, das nach demselben Schema wie die gleiche Szene von Pedralbes aufgebaut ist. Beide Werke haben in den Typen starke Ähnlichkeit, man wird sie daher zum mindesten zu seinem Kreise rechnen dürfen.

Ferrer Bassa besaß einen Sohn Arnau, der gleichfalls Maler war, und dem die Nonnen von Santa Maria de Pedralbes, laut Kontrakt vom 15. Mai 1348 auf einer Kirchenwand ein Fresko mit dem Baume Abrahams in Auftrag gaben. Es ist nicht erhalten, und wir wissen nicht, ob der Sohn in seiner Kunst der Schüler seines Vaters war. Zwei Maler, die in dem gleichen Kloster 1368 ein Altarwerk schufen, das leider auch verloren ging, erweisen sich als ganz verschiedene Künstler. Mit ihnen, Jaume und Pere Serra, kommen wir zu den bedeutendsten katalanischen Meistern aus der zweiten Hälfte des Trecento.

Die Serras sind, wie sie sich selber in Kontrakten nennen, Bürger Barcelonas. Sie entstammen einer rechten Künstlerfamilie, denn außer ihnen wird noch ein dritter Bruder Joan als Maler erwähnt. Jaume, der ältere, steht an Begabung dem jüngeren Pere nach, doch wurden beiden reiche Aufträge zuteil. Von Jaume hören wir, daß er schon 1361 für die Königin, eine Gemahlin König Pere IV., tätig war. 1363 schafft er gemeinschaftlich mit seinem Bruder einen Allerheiligenaltar für Santa Maria de l'Aurora in Manresa, und 1368 arbeitet er mit Pere in Pedralbes. 1367 wird ihm allein der Altar übertragen, den Fray Martin de Alpartir aus Zaragoza für seine Grabkapelle im Monasterio del Santo Sepulcro dort bestimmte, 1374 malt er ein Retaule für Santa Maria de la Selva del Camp und 1375 eins für Santa Maria de Cardona. Dann hört man nichts mehr von dem Künstler, in den neunziger Jahren wird sein Bruder Pere als Vormund seiner Kinder genannt, ein Zeichen, daß er damals schon gestorben ist. Von allen dokumentarisch beglaubigten Werken besteht allein das Altarwerk aus Zaragoza. Es ist heut aus dem Kloster in das städtische Museum gelangt, wo die verhältnismäßig großen Tafeln leider auseinandergenommen sind. Sie geben Szenen aus dem Marienleben und der Heilsgeschichte wieder. Verkündigung und Geburt (Abb. 32a) erhalten einen grotesk volkstümlichen Anstrich dadurch, daß der wunderbare Stern mit einem dicken Antlitz versehen in die Szene schaut. Bei der Geburt kniet neben Maria eine der aus den Apokryphen bekannten Frauen, die, von dem Zweifel an der Jungfraunschaft der Gottesmutter bekehrt, zur Dienerin des Kindes wurde. Man spürt Anklänge an italienische Gestaltung, das spindelförmig eingewickelte Kind gleicht dem von Ferrer Bassa, der ganzen Ikonographie der Szenen aber lagen wohl französische Muster vor. Die Kreuzigung schloß nach der Regel oben die Mitte ab, im Gegensatz zur Darstellung Ferrer Bassas drängt sich hier die Menge, Jaume liebt die Fülle, doch weiß er sie zu ordnen. Man erkennt seine Werke an der wohlausgewogenen Symmetrie des Aufbaus. Der Niederstieg zum Limbus zeigt ein komisches, mit Teufelchen besetztes Höllenmaul, das eine Kette zugbrückenartig schließen kann; es wird Charakteristikum der Zeit, das große Schreckliche durch lustige Erscheinung abzudämpfen. Unter den Gerechten des alten Bundes, denen Christus von Engeln begleitet das Gegengewicht hält, erblickt man den Täufer, hier mit einem runden Nimbus, während bald die katalanische Kunst in strenger Sonderung der Angehörigen des alten und des neuen Bundes den ersteren nur den polygonalen Heiligenschein gestattet. Bei der exakt symmetrisch komponierten, fast archaisch wirkenden Auferstehung hat sich Fray Martin de Alpartir mit porträtieren lassen. Die Stifterbilder tauchen nun in bunter Fülle auf, man will für seine Schenkung den Ruhm der Mit- und Nachwelt und lebt der frommen Hoffnung, daß am jüngsten Tage Gott sich an die großmütige Gabe erinnern wird. Aus dem Marienleben folgt noch die sehr lebendige Szene von dem Sterben der Jungfrau und die Krönung Marias, bei der ein eigentümlicher Zug, mystisch empfunden, jedoch sehr realistisch ausgedrückt, der diesem ganzen Kunstkreis angehört, zum ersten Male in Erscheinung tritt: man will dem Leib Marias, dem heiligen Gefäß, das Gott erwählte, um seinen Sohn zu tragen, besonderen Nachdruck geben, die Mantelfalten lassen ihn in seiner Rundung frei. Die letzte Tafel gibt das Jüngste Gericht (Abb. 32b)

wie üblich in der Doppelszene wieder. Die obere Hälfte mit Christus, der die Wundenmale vorzeigt, Maria und Johannes, den Engeln mit den Leidenswerkzeugen folgt bekannter Anordnung, in den unteren Teil hat die Trennung in Gerechte und Ungerechte, von denen letztere wieder mit komischen Teufelchen abziehen, schon stattgefunden, es rührt uns, unter den Erwählten des Himmels das runde, zuversichtliche Gesicht von Fray Martin de Alpartir noch einmal zu erblicken, der seinem Wunsche, an jenem Tage inmitten dieser Schar zu weilen, naiven Ausdruck gab.

Der Altar ist das einzige beglaubigte Werk Jaume Serras. Es genügt uns zur Erkenntnis seiner Wesensart. Die leidenschaftliche Kraft und beinahe wilde Stärke Ferrer Bassas haben volkstümlich einfacher Empfindung Platz gemacht, die alles angenehm im Plauderton erzählt, in drolliger Weise manches zart und fein sagt, aber nie bis ins Innerste ergreift und fortreißt. Man steigt bei Jaume herab vom steilen Berge eigenwilligen Erlebens in breites Tal, indessen, wenn seiner Seele wenig Schwungkraft eignet, so ist er aufrichtig und ehrlich, und dies gewinnt uns seiner Kunst. Die äußere Gestaltung seiner Szenen paßt sich überraschend der inneren Gesinnung an. Die strenge Symmetrie der Bilder besitzt nichts von der Hoheit romanischer Komposition, sie wirkt wie ein bequemes Schema, das kleinbürgerliche Pedanterie zur Hand hält. Das weite In-die-Tiefe-gehen des Raumes vermeidet Jaume, seine Gestalten, die kürzer werden und rundliche Gesichter tragen, erscheinen etwas nüchtern, seine Eigentümlichkeit, das obere Augenlid ganz dick und schwer zu geben, wirkt ungraziös. Eine gewisse Pracht ist ihm Bedürfnis, die Kleidung ist oft kostbar, er liebt zierlich gemusterten Brokatstoff und faßt die Ränder gern mit Borten ein, die er mit arabischen Schriftzeichen dekoriert. In einem ist er Ferrer Bassa, der im Empfinden ihn hoch überragt, voraus. Das Kolorit ist viel gewählter, die köstlich bunten Farben leuchten fröhlich, jede Derbheit und Härte fehlt.

Nach diesem Altar ist es möglich, Jaume andere Werke zuzuschreiben. Erst kürzlich sind Tafeln eines Altarwerkes in den französischen Pyrenäen in Palau de Cerdanya gefunden, die stilistisch Jaume angehören, ihre harte, eckige Art kennzeichnet sie als Jugendwerk. Die Mitteltafel zeigt Maria mit dem Kind an der Brust, zu ihren Füßen schimmert der Halbmond. Schlanke Engel umschweben sie, ein Geistlicher, der Stifter, kniet vor ihr. Vier weitere Tafeln erzählen die Kreuzigung, Himmelfahrt, Ausgießung des heiligen Geistes und Marias Sterben. Die Identität mit Jaumes Art ist unverkennbar, und ebenso muß dem Künstler die berühmte Tafel aus der Sammlung Ramon in Zaragoza zuerteilt werden (Abb. 33), in der Maria in ganz ähnlicher Weise dem Kind die Brust reicht und von Engeln umschwebt wird, während Enrique de Trastamara mit seiner Gemahlin, einem Sohn und einer Tochter ihr zu Füßen kniet. Das Jesuskind ist steif gegeben, auch dieses Werk dürfte noch eine frühe Arbeit sein, der symmetrische Bau des Bildes, die Typen mit den runden Gesichtern, mit den dicken Augenlidern, die Trachten, der sichere Ausdruck der Figuren, der seelische Tiefe nicht verlangt, jede Einzelheit erweist unsern Künstler als den Schöpfer. Die Tafel ward das Urbild einer ganzen Serie von Bildern, von denen wir noch mehrere besitzen. Mossen Gudiol y Cunils, der gründliche Kenner katalanischer Kunst, mochte Jaumes Hand erst in dem Stück der Sammlung

Plandiura (Abb. 34), das deutlich mit unserem Bilde in Zusammenhang steht, heraussehen. Den starken Gemeinsamkeiten des Zaragozaner Bildes mit Jaumes Kunst gegenüber wirkt die Tafel von Plandiura indessen nur wie eine Nachahmung von anderer Hand. Ganz allgemein ist die Kritik geneigt, dem Meister das schöne Altarwerk aus dem aragonesischen Kloster von Sijena zuzuschreiben, das heute eine der größten Zierden des städtischen Museums in Barcelona bildet, nachdem man einige herausgeschnittene Tafeln zurückerworben und das prachtvolle Denkmal wieder vollständig gestaltet hat. Dieses Altarwerk ist eins der besten Beispiele für den reichen fünfgliedrigen Bau katalanischer Retaules. In der Mitte erhebt sich auf schönem Thronsessel die Gottesmutter (Tafel V), die, wie jetzt in Katalonien allgemein üblich, mit stolzer Krone geschmückt, dem Jesuskind, das allerliebst in seinem kindlich drolligen Ernst wirkt, Blumen vorhält. Zu beiden Seiten lehnen sich die hl. Katharina mit Rad und Palme, die hl. Magdalena mit dem Salbgefäß an den Thron, zu Füßen kniet der Stifter Fra Fontaner de Glera, der Comendador von Sijena. Die Kreuzigung über dieser Tafel läßt die Schächer fort, erinnert aber sonst in allem stark an Zaragoza. Die kleinen Bilder an den Seiten, 12 an der Zahl, sind wahre Kabinettstücke sorgfältiger Komposition, schöner Gestaltung und Leuchtkraft der Farben, deren Wirkung durch das Gold des Grundes noch erhöht wird. Es ist die reifste Leistung Jaumes, wenn auch seine volkstümlich biedere, zuweilen etwas trockene Art in vielem, vor allem in den Typen, durchschlägt. Das Werk ist reicher und eleganter als das von Zaragoza, man vergleiche z. B. die Architektur, man spürt Jaumes Absicht ganz besonders prächtiger Wirkung. Inhaltlich sind die Szenen alle dem Leben Marias gewidmet. Auf die Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel folgt die selten vorgeführte Szene vom 12jährigen Jesus unter den Schriftgelehrten. Die Taufe ist nach Jaumes Manier malerisch empfunden. In dem Wasserberg, der Christus bis an die Hüften reicht, tummeln sich munter viele Fische, die Bäume, die hinten in den Goldgrund stoßen, sind etwas steif gegeben, ihre dunkle Silhouette aber hebt sich schön vom hellen Gold ab. Charakteristisch für den Künstler, der gern viele Personen einführt, daß gleich vier Engel zur Assistenz beim Mantelhalten erschienen sind. Die Auferstehung (Abb. 35) und die Himmelfahrt sind wieder streng symmetrisch komponiert. Die erste Szene zeigt einen ikonographisch höchst interessanten zarten Zug, der nur in Katalonien bekannt ist. Die Gottesmutter sieht hinter einer Zypresse dem Wunder zu, sie, die so viel gelitten, soll dabei sein, wenn ihr Sohn der Macht des Todes siegreich entweicht. Die Ausgießung des heiligen Geistes scheint auf ein bestimmtes Muster zurückzugehen, sie kommt sehr ähnlich in einer ganzen Reihe anderer Werke vor. Der Leib der Jungfrau wird wieder in der gleichen Weise wie auf dem Altarbild von Zaragoza hervorgehoben. Dann folgt die Ankündigung des Todes an Maria, bei der der Jünger Johannes weilt, und darauf die meisterhaft komponierte, sehr anschaulich und feierlich gestaltete Sterbeszene (Abb. 36). Die Krönung Marias bildet endlich den Abschluß, die Predella, deren Farben noch tiefer leuchten, ragt inhaltlich hervor. Sie gibt Verherrlichungen der Hostie aus der Zeitlegende, wie wir sie auch in den Antependien aus Vallbona de las Monjas finden, in einer Anschaulichkeit und Klarheit aber, die die Szenen der Frontale überragt. In der Mitte erhebt

sich in trefflichem Aufbau die Darstellung des Abendmahls (Abb. 37a). Christus spricht die feierlichen Worte der Einsetzung und hebt den Kelch hoch, über dem symbolisch die Hostie schwebt. Während die Jünger andächtig lauschen, nur Johannes schläft, langt Judas, dem ein Teufel etwas ins Ohr raunt, voreilig nach dem Osterlamm. Der inneren Wahrheit entspricht der äußere Realismus. Die Tafel mit den Gefäßen, dem Tischtuch mit den eingewebten Borten ist meisterhaft. Die kleinen Geschichten sind so reizend in der Erfindung, so malerisch erzählt, daß sich eine genaue Schilderung rechtfertigt. Die erste Szene führt einen Ruchlosen vor, der die Hostie zur Entweihung auf freies Feld wirft. Bienen bauen ihr einen Tempel und stürzen sich zur Strafe auf den Schuldigen. In feierlichem Zuge nahen Priester, um die Hostie in kostbarem Schrein der Kirche zurückzubringen. Die zweite Szene stellt das auch im Volksliede besungene Wunder von Alboraya dar. Ein Priester, der zu einem Sterbenden fährt, stürzt ins Wasser. Er wird gerettet, aber sein Mantel, in dem er die Hostie barg, bleibt zurück. Da tragen die Fische diese den am Ufer harrenden Priestern zu. Die nächsten Legenden konnten nur in einem Land entstehen, wo Christen, Juden, Mauren zusammenwohnten und die Gegensätze hart aufeinanderprallten. Ein Jude hat eine Hostie von einer Frau erhandelt, als er sie zerstückelt, fließt Blut, und aus dem Kessel, in dem er sie kochen will, steigt das Jesuskind. Der kleine Sohn der Frau, der dieses sieht, wird zum Verräter. Eine Frau endlich verkauft eine Hostie einem Mauren; als sie darauf zum Abendmahl geht, durchschneidet die Hostie in der Hand des Priesters ihre Kehle.

Eine Kreuzigung des Vicher Museums (Nr. 296) hat unbedingt einem Altarwerk Jaumes angehört, und ebenso darf sich das bischöfliche Museum in Barcelona rühmen, verschiedene Werke dieses Künstlers zu besitzen. Eine Tafel mit Szenen aus dem Martyrium der hl. Eulalia, bei deren Sterben ihre Seele als unendlich langes dünnes Figürchen einem Engel in die Arme fliegt, konnte eine Jugendarbeit sein, drei Heiligenfiguren, die Jungfrau Maria mit dem Jesuskind, die hl. Eulalia und der hl. Benedikt (Abb. 37b), verkörpern sehr charakteristisch seine trockene, ehrliche Kunst. Vortrefflich wirken zwei Tafeln, Mittelteile von Retaules mit den Gestalten des hl. Vincenz und des hl. Jakobus ebenda, die über sich die Kreuzigungsszene zeigen, und zu deren Füßen Stifter knieen. Diese Porträtköpfe (Abb. 38) sind meisterhaft in Ausdruck und Gestaltung, man fühlt sich bei dieser innerlichen, feinen Kunst versucht, zu glauben, daß Pere Mitarbeiter seines Bruders war, und ebenso bei dem Altar des hl. Nikolaus von Bari, der in Fragmenten in die Sammlung Amatller in Barcelona kam. Ein Retaule des hl. Stephanus aus der Kirche von Gualter, ein prächtiges Werk, das noch am alten Ort steht, dürfte Jaumes Hand allein gehören.

Wenn die Attribution all dieser Werke an Jaume Serra zu Recht besteht, hierin der Künstler ein stolzes Lebenswerk. Trotzdem verblaßt sein Ruhm vor seinem Bruder Pere, der ihn so übertrifft, daß an seinem Werk gemessen Jaumes Leistung gleich begrenzt erscheint. Wir hören Peres Namen zuerst mit dem seines Bruders, als beide Künstler 1357 das Altarwerk in Santa Maria de l'Aurora und 1368 das von Santa Maria de Pedralbes gemeinsam schaffen. Im gleichen Jahre aber beschäftigt König Pere IV. Pere schon allein. Wir wissen, daß er dann

lange Jahre in Barcelona lebt, doch haben wir erst wieder aus dem Jahre 1394 ein Dokument für seine Tätigkeit als Maler, es ist die Quittung für die Bezahlung des Retaule del Sant Esprit in der berühmten Seo von Manresa. Dieses Kunstwerk hat ihm im folgenden Jahre einen weiteren Auftrag in der gleichen Stadt gebracht, er schließt 1395 den Kontrakt für ein Altarwerk des hl. Bartholomäus und des hl. Bernhard in der Kirche Santo Domingo. Von Peres beglaubigten Werken besitzt Katalonien heute noch den Pfingstaltar der Seo und von dem Retaule aus Santo Domingo wenigstens die Mitteltafel.

Der Heiligegeistaltar aus Manresa (Abb. 34) stellt an seinem alten Platz in der schönen, ehrwürdigen Kathedrale eines der wundervollsten Kunstwerke des gesamten Mittelalters dar; er ist trefflich erhalten, obgleich wir dokumentarisch wissen, daß bald eine Ausbesserung stattgefunden hat. Schon rein äußerlich genommen, wirkt er mit seinen 15 Bildtafeln und 36 gemalten Heiligenfigürchen auf den Randleisten als ein bedeutendes Denkmal. Dazu endigen die Seitentafeln in Engelsgestalten, und die alte Predella, die leider durch eine andere ersetzt ist, von der sich aber zwei Tafeln in dem Museum der Kathedrale finden, enthielt weitere kleine Szenen. Auf dem Mittelbilde sieht man getreu dem Titel des Altares die Ausgießung des heiligen Geistes, die kompositionell stark an das Retaule aus Sijena anklingt, nur daß hier der Tempelüberbau fehlt und sich die Szene frei darstellt. Pere vermeidet auch in anderen Bildern Überschneidungen durch Säulen oder architektonische Glieder jeder Art, es würde ihm den leichten, schwebenden Eindruck stören, in seinen Werken fügt sich alles weich und fließend, in musikalischem Wohllaut, nur bei dem Gewoge der großen Nimben beunruhigt es ihn wenig, wenn die Gesichter überschnitten werden. Maria überragt hoch die Schar der Jünger, auch sie erinnert an den Typus Jaumes, sogar in der Art, wie der Leib betont ist, aber alle Linien scheinen sanfter, in jeder Bewegung spricht sich frauenhaft zarte Anmut aus, die sich dabei mit hoher Würde paart. Über dieser großen Tafel steht vor der Kreuzigung noch die Krönung Marias; beide Szenen, wie alle, die der Altar inhaltlich mit dem Retaule von Sijena gemeinsam hat, weisen so starke Ähnlichkeiten auf, daß man auf gleiches Vorbild schließen mochte, das jeder Künstler nur nach seinem Temperament verschieden umgestaltet: Bei Pere wird alles schmiegsam zart, man sehe bei der Auferstehung wieder die schlanke Gestalt der Jungfrau, die um vieles weicher wirkt, es scheint das innige Empfinden, das tiefe seelische Erleben, das seinen Personen leise Bewegungen verleiht. Dem Altarwerk hier fehlen drei Szenen aus Sijena, der 12jährige Jesus im Tempel, die Ankündigung des Todes an Maria und ihr Sterben, seiner anderen Bedeutung entsprechend führt es dafür Bilder vor, die die ganze Heilsgeschichte in einem großen Zyklus zusammenfassen. Pere beginnt mit der Schöpfung der Welt (Abb. 4), wo Gott Vater würdevoll um den Globus der Erde schreitet, den er mit einem Zirkel abmißt, während im Hintergrunde Engel in andächtigem Schweigen seinem erhabenen Schaffen zusehen. Auf dem zweiten Bilde erblickt man die Schöpfung des Menschen. Adam mit einem Schurz um die Lenden kniet vor Gott im Garten Eden, dessen dunkle Bäume in schöner Reihung in den Goldgrund ragen, und in dem allerlei kleines Getier, das die Aufmerksamkeit jedoch nur wenig auf sich

lenken darf, herumspielt. Es folgt die Geschichte von Christi Leiden und Sterben von seiner Geburt an, und als letztes Bild wird Petri Predigt im Anschluß an das Pfingstwunder vorgeführt, als feste Bürgschaft, daß die Kunde von dem Heil der Welt bekanntgemacht wird. Diese letzte Szene ist von einer köstlichen, bei Pere fast überraschenden Realistik in den Figuren mit den reichen zeitgenössischen Trachten, in deren Gesichtern sich der innere Anteil an den Worten des Apostels ganz verschieden spiegelt. Zwischendurch sind noch zwei Szenen eingeschoben, die der Altar von Sijena nicht besitzt, die Verklärung Christi, die sehr feierlich gestaltet ist, und der Besuch des Auferstandenen bei den Jüngern. Die Heiligenfigürchen auf den Leisten, die vier Halbfiguren der Engel über den Seitentafeln haben Teil an der zarten Art, die sich in allem äußert. Zwei Szenen der alten Predella führen Heiligenlegenden vor. Der hl. Stephanus steht unter den Juden, die sich über sein Glaubensbekenntnis entsetzen, und der hl. Martin erlebt beim Zelebrieren der Messe, daß Engel zum Erstaunen der Gläubigen seine Handgelenke mit gestickten Bändern schmücken. Beide Szenen werden frisch und anschaulich geschildert, mit einer Freude am malerischen Beiwerk, einem Realismus kräftigerer Art, daß man versucht sein könnte, an Jaumes Kunst zu denken, aus dessen Altar von Sijena die Gestalten der alten Juden in der Stephanusszene z. B. fast wörtlich übernommen scheinen. Eine Tafel des Stephanusaltars aus Gualter, die wir schon in Zusammenhang mit Jaume nannten, erweist sich obendrein direkt als Kombination dieser beiden Bilder.

Die zweite für Pere beglaubigte Tafel aus Santo Domingo in Manresa gehört jetzt dem Museum in Vich. Sie stellt die stehenden Heiligen Bartholomäus und Bernhard von Claraval, vornehme, edle Gestalten, in gewählter Kleidung dar, mit einem leisen Ausdruck schwermütiger Trauer, der dieser zarten Kunst, zu der das Leben stets im harten Gegensatz steht, natürlich ist.

In diesen Werken offenbart sich Pere Serra als eine Dichterseele. Es scheint, als ob er alles zum Klingen brächte, was in Jaumes Kunst nur spricht. Viel einfacher in äußerlicher Ausgestaltung, wirkt er schöner durch die freie Anmut, man vergleiche z. B. den Faltenwurf seiner Gewänder, der leise und gefällig im Wohllaut fließt, während bei Jaume alle Linien härter und starrer sind. Peres Kunst ist insofern begrenzt, als er nicht männlich sein kann, er bringt die frühlingszarte Anmut der Jugend oder frauenhafte Schönheit gut zum Ausdruck, er adelt sie durch die Würde aufrichtiger Frömmigkeit und kann deswegen tief ergreifen, aber er faßt das Leben nur von dieser Seite, die zwar für seine Zeit charakteristisch ist, aber — man denke an seinen Bruder — nicht allein maßgebend war, seine ganze Kunst tönt nur in einer einzigen schwermütigen Melodie.

Nach diesen Werken kann man dem Künstler andere zuerteilen. Am reinsten spiegelt seine Art das schöne Pfingstbild (Abb. 41) aus dem Kapitelsaal von Santa Ana in Barcelona, das nur ihm gehören kann, und das vielleicht seine reifste innerlichste Schöpfung darstellt. Pere hat die Szene der Ausgießung des heiligen Geistes oft wiederholt, wir finden sie noch einmal in dem Retaule aus San Llorens de Morunys im Mittelbild, wenn auch nicht mit der hohen Vollendung der vorigen Beispiele; vielleicht ist dies ein Werk aus seinen frühen Jahren.

An den Seiten erzählt dieses Altarwerk Episoden aus dem Leben Marias und des Johannes. Reizend die Szene der Verlobung der Jungfrau, wo Josephs Zweig frische Blüten treibt, die beste Tafel aber steht über dem Mittelbilde, Johannes auf Patmos wiedergebend (Abb. 44), die ausnahmsweise an der Stelle der Kreuzigung sich erhebt, der Titelheilige sollte auch in dem großen Mittelglied verewigt sein. Wie hier der Jünger auf einsamem, meerumspültem Felseneiland am wohlbesetzten Schreibpult die Apokalypse aufzeichnet und ihm der Adler zusieht, ist reizend dargestellt, geht allerdings in der Erfindung auf französische Kunst zurück.

Der Allerheiligenaltar aus San Cugat del Valles, dem schönen Kloster hinter Barcelona, der heute das bischöfliche Museum der Hauptstadt ziert, gilt allgemein als Werk von Pere Serra. Man muß ihn schon der Alterszeit des Meisters geben, da der Stifter, der Abt Moncorp, der auf dem Bilde zu Füßen Marias kniet, erst 1414–15 dem Kloster vorstand. Vielleicht wiederholt hier Pere ein Jugendwerk des gleichen Inhalts, das er 1363 für Santa Maria de l'Aurora in Manresa geschaffen hatte; wir sehen ja am Pfingstbild, wie treu er an der einmal gefundenen Fassung festhält. Die Jungfrau Maria des Mittelbildes, eine junge, holdselige Mutter, unendlich anmutig in der leisen Neigung des Kopfes und dem leicht wehmütigen Ausdruck des Gesichtes, gehört zu seinen zartesten Gestalten, charakteristischerweise ist sie ohne Krone, und reizend ist das frische Kind auf ihrem Schoß, das durch den Zauber gesunder Lieblichkeit erfreut. Die musizierenden Engel an den Seiten sind seit Cimabue in immer neuen Variationen aus italienischer Kunst bekannt und grade in Katalonien oft dargestellt, sie lassen aber hier vergessen, wie oft man sie schon sah, so lieblich wirken sie in ihrer weichen Grazie. Die Kreuzigung (Abb. 42) erinnert lebhaft an die gleiche Szene aus Manresa. An den Seiten wird die Prozession der Heiligen vorgeführt, die zu der Jungfrau und dem göttlichen Kinde in stiller Andacht schreiten. Pere Serra schließt sich inhaltlich genau an die Legenda aurea des Jacopo da Voragine, dessen Schätzung Katalonien mit dem gesamten Abendlande teilte. Auf oberster Tafel nahen sich die Engel, schlanke Gestalten in langen, glattfließenden Gewändern, die der streitbare Michael mit Schild und Lanze versehen anführt. Unter ihnen folgen die Heiligen des alten Bundes, Johannes der Täufer in härenem Gewand erscheint als Führer, man erkennt unter den Figuren Moses in priesterlicher Kleidung mit den Gesetzestafeln und König David, der die Harfe spielt. Apostel und Heilige treten in dritter Reihe auf (Abb. 43), als erster Petrus mit der päpstlichen Tiara, und endlich kommen die fast alle mit einer Krone geschmückten, weiblichen Heiligen, denen die heilige Anna vorangeht, die als Wahrzeichen die kleine Maria in ihrem Arme hält. In der Predella scharen sich acht Heilige um Christus als Schmerzensmann, und fast stört es den Eindruck der feierlichen Prozession, daß auch noch auf den Vertikalleisten Heiligenfiguren angebracht sind. Das ruhige, sanfte Schreiten der Heiligen, die Stimmung innig empfundener Andacht war ein Werk nach Pere Serras Herzen, der bewegte Szenen scheut und hier eine Meisterleistung gibt. Er hat auch diesen Altar wiederholt. Die Sammlung Plandiura besitzt das Mittelbild, das aus dem Kloster von Santa Clara aus Tortosa stammt, und das nur leise Varianten zu dem von San Cugat enthält. Ein

Retaule aus der Parochialkirche von Abella de la Conca, das die gleiche Darstellung verbunden mit Szenen des Heiligengeistaltars zusammenbringt, dürfte nur eine Nachahmung geringerer Hand sein, die sich der Kunst des Meisters nicht vergleicht.

Mossen Gudiol y Cunils möchte weiter Pere Serra eine Tafel aus dem Vicher Museum zuerteilen, eine sogenannte Veronika (Abb. 45) des Marienkopfes, in der man glaubte, eine Nachbildung des wahren Urbildes der Jungfrau zu besitzen. Das Werk aus Vich findet sich in gleicher Gestaltung noch einmal in den Kathedralen von Tortosa und Valencia, stellt aber unbedingt die beste Arbeit dar. In der feinen Zeichnung, dem zarten Ausdruck klingt es an Pere an, Einzelheiten aber, die Bildung des Halses, der Faltenwurf des Mantels an der Schulter, sprechen für einen Künstler, der hinter Peres Kunst zurücksteht. Dagegen könnte sich eine Privatsammlung in Pisa rühmen, ein Werk des Meisters in einem kleinen Bilde, der Auferweckung der Tabitha zu besitzen. Daß Peres weichere und leisere Art in mehreren Heiligenfiguren zu spüren ist, die unter dem Namen seines Bruders gehen, dessen Mitarbeiter er wahrscheinlich war, ward schon erwähnt. Die zarte, innige Gestalt des hl. Mathias (Abb. 46) aus dem städtischen Museum in Barcelona dürfte wieder seiner Hand allein gehören.

Man hat im Jaume und Pere Serra die reinsten Vertreter sienesischer Malerei in Katalonien gesehen. Sie sind es unbedingt, wenn man damit die zarte, feine Kunst zu Ende des Trecento allgemein bezeichnet. Sonst dürften beide Brüder Sienas Einfluß nur durch das Medium Frankreich kennen; in Komposition, Gestaltung, Typen klingt ihre Kunst sehr stark an dieses Land an, und die Erfindung mehr als einer Szene, wir nennen nur die Schöpfung aus Manresa oder Johannes auf Patmos aus San Llorens de Morunys, ist französischer Kunst direkt entlehnt.

Zu Ende des Trecento blüht in Katalonien die edle Kunst der Malerei. Mossen Gudiol y Cunils kann in seinem Werk über die katalanischen Trecentisten mehr als 1 dokumentarisch beglaubigte Maler nennen, und die Nachbargebiete Aragón, Valencia und Mallorca, die politisch eine Einheit bilden, wetteifern mit Katalonien, die Anregungen gehen hin und her. Mallorca und Valencia wirken reiner italienisch. Man durchschreite in Palma die Museen oder Kirchen oder sehe eine Schöpfung wie das Marienbild des Juan Daurer aus der Kirche in Inca und vergleiche aus Valencia z. B. den Heiligenkreuzaltar, den man Lorenzo Zaragoza zuschreibt, einem Künstler, der nach den Dokumenten auch viel in Katalonien tätig war, von dem sich aber dort nach unserer Kenntnis nichts erhalten hat, um den Unterschied herauszuspüren! Katalonien geht rasch zu realistisch derberer Gestaltung vor, nur wenig Maler haben die Kunst der Serra rein bewahrt. Am treuesten klingt das schöne Altarwerk aus Santas Creus, der stolzen Grabstätte der Könige, das jetzt das bischofliche Museum von Tarragona besitzt, an Pere an, und Jaumes Kunst scheint ganz in den Figuren des hl. Georgs und der Prinzessin aus dem bischoflichen Museum in Palma aufzuwachen, der landschaftliche Hintergrund des Bildes aber stammt aus französischen Miniaturen, die gerade hierin sich als Lehrmeister erwiesen. Das Altarwerk der Colegiata von Cardona, der hl. Anna, dem Evangelisten Johannes und dem hl. Antonius gewidmet (Abb. 47), stellt zum ersten Male eine frische Energie dar, die nun Platz greift. Hart und scharf stehen die schwarzen Linien der Konturen

da, aber die Zeichnung ist unendlich ausdrucksvoll gegeben, und der Inhalt der Szenen ist von derselben kecken Art. Die Schilderung der Hölle z. B. (Abb. 48), wo Seine Majestät der Satan alle stolz überragt, und seine Teufelsdiener mit besonderer Freude das geistliche Element sich ausersehen, könnte fast aggressiv erscheinen, spürte man nicht die volkstümliche gutmütige Freude an derber Komik heraus. Dem Künstler dieses Altarwerkes in der Colegiata dürften drei weitere Tafeln angehören, das Pfingstbild in der Sakristei derselben Colegiata, eine Verkündigung und eine Taufe (Abb. 49) im bischöflichen Museum von Solsona, Arbeiten, die bisher in der Kunstgeschichte sowohl als Vorläufer als auch als Nachfolger der Serra registriert sind. Mossen Gudiol y Cunils möchte auf Grund eines Dokumentes, das einen Marienaltar Jaume Serras für Cardona nachweist, sie für diesen Künstler direkt in Anspruch nehmen. Eine Vergleichung der Zeichnung, der schwarzlinigen Konturen, der überraschend flächigen Gestaltung, der Typen, kurz jeder Einzelheit, zeugt indessen für den Meister des großen Altarwerkes, der wohl zum weiteren Kreise der Serra zählt, aber doch männlicheren Geist und anderes Künstlertemperament verkörpert.

Katalonien besitzt aus dieser Zeit eine Fülle anonymer Altarwerke, von denen viele künstlerisch auf hoher Stufe stehen, ein Beweis, in wie weite Kreise des Landes Kunstempfinden vorgedrungen ist. Die schönen Legenden, die die Phantasie des Volkes um die Heiligen wob, reizen die bildnerische Phantasie, man gibt den ganzen Zauber der Erzählung im Bilde wieder. Natürlich überwiegt der Inhalt, aber mit instinktiver Sicherheit versteht man jede Szene zum geschlossenen Bild zu runden. Alle Museen Kataloniens und viele alte Kirchen und Kapellen bieten Beispiele, dabei erfreut die Mannigfaltigkeit des Stils. Der Altar des hl. Anton und der hl. Margarete aus Vich verkörpert biedere, etwas steife Kunst, das Altarwerk des hl. Johannes und der Magdalene aus Alcover ist volkstümlich innig und weich gestaltet, das der hl. Katharina, jetzt im städtischen Museum in Barcelona, verrät dekadentes, absterbendes Empfinden. Eines der typischsten Denkmäler guter Volkskunst, derb und einfach, aber mit dem poetischen Gefühl, wie es im Volke wurzelt, stellt eine große Altartafel mit Szenen aus dem Leben des hl. Vincenz dar (Abb. 50), die in Estimariu unter dem alten Ciborium stand und jetzt dem städtischen Museum von Barcelona angehört. Die kleinen Bilder in den leuchtend tiefen Farben, dem einfachen Bau, dem innigen Ausdruck prägen sich in Sinn und Herz. Wie stark man manchmal noch bei Italien in die Schule geht, beweist die Tafel mit Szenen aus dem Leben des hl. Onofrius aus dem Kapitelsaal der Kathedrale (Abb. 51), und umgekehrt triumphiert heimische derbe Art in dem Retaule des hl. Martin (Abb. 52), jetzt im Museum in Vich. Die Szene, in der die Leute aus Tours die aus Poitiers bei einem Festmahl betrunken machen, damit sie ungestört den Leichnam des Heiligen stehlen können, sucht ihresgleichen in der grob-komischen Gestaltung, aber auch in der Beobachtung und meisterhaften Wiedergabe der Wirklichkeit.

Zum Ende des Jahrhunderts schon in das Quattrocento hineinragend, steht noch einmal ein großer Künstler auf, dessen Bild sich dank der Forschung der katalanischen Gelehrten Mossen Gudiol und En Soler y March nun klar abhebt. Es ist Jaume Cabrera, der gleich-

falls zu den Großen seiner Zeit gezählt hat, bei denen der Ruhm nicht auf die Nachwelt wartete. Er ist der einzige von allen katalanischen Malern des Trecento, den zeitgenössische Dokumente „Meister" nennen. Auch ihm sind ehrenvollste Aufträge zuteil geworden. Im Jahre 1414 bestellt ein Pere Sagrera „beneficient de Solsona" bei ihm ein Altarwerk, im gleichen Jahr verhandelt das Kapitel der Kathedrale von Vich über eine Pieta „co es del Jesus devallat de la creu", und es heißt ausdrücklich, daß sie der von ihm für Santa Maria de Montesion in Barcelona gemalten gleichen soll, und gleichfalls 1414 überträgt man ihm in der Hauptstadt die Ausmalung der Artesonadodecke in der Casa comunal. Wir wissen weiter, daß der Künstler zu derselben Zeit für die Kirche von Sasorba ein Altarwerk in Auftrag hat, und daß er ein solches 1416 für die Kathedrale von Manresa herstellt, das dem Erzengel Michael und dem hl. Nikolaus von Bari gewidmet ist, deren eifrige Verehrung Katalonien von Italien übernommen hatte. Von diesem Werk bestehen zum Glück noch einige Tafeln in dem Museum der Kathedrale von Manresa. Aus der Legende des hl. Michaels hat sich die Szene von Monte Gargano (Abb. 53) erhalten, wo ein Stier die Stelle weist, an der dem Erzengel eine Kirche gebaut werden soll, und die Darstellung des hl. Michael bei seiner feierlichen Beschäftigung als Seelenwäger (Abb. 54). Die Tafeln vom hl. Nikolaus von Bari führen die buntesten Legenden vor. Der böse Wirt tötet drei Knaben (Abb. 55a), die der Heilige wieder zum Leben weckt, auf sein Geheiß wird ein der Göttin Diana geweihter Baum gefällt (Abb. 55b), eine Schiffsladung Getreide erweist sich in Byzanz beim Nachmessen als vollgewichtig, trotzdem der Kapitän der Bitte des Heiligen folgend unterwegs der hungernden Stadt Bari eine Menge abließ. Ein Knabe, der auf der Wallfahrt zu dem Grab der Heiligen unterwegs ins Meer fiel, tritt dem trostlosen Vater in der Grabkapelle an der Hand des Heiligen entgegen. Man ist wahrhaftig in der katalanischen Kunst des Trecento verwöhnt durch anschauliche lebendige Schilderung, aber Cabrera scheint hier aller Meister. Sein frischer Wirklichkeitssinn, der bei aller kindlichen Naivität vorzüglich sieht, seine Begabung für das Genremäßige geht seiner Zeit voraus. Schon äußerlich versteht er jede Erzählung reizvoll einzukleiden, mit einem feinen Sinn für malerische Eleganz. Man sehe in der Wirtshausszene die Architektur des Raumes, die schöne Artesonadodecke, die feinen Ornamente, oder bei der Getreidemessung die stolzen Stadtmauern von Byzanz, die fast aus dem Meer aufsteigen, auf dessen Wellen ein Schiff mit vielen Seeleuten in den Masten schaukelt. Der Künstler beherrscht für seine Zeit ganz souverän den Raum. Er kennt natürlich nicht die Gesetze der Perspektive, aber er baut die Räume überzeugend klar, so daß die Vorgänge in absoluter Anschaulichkeit vor uns stehen. Dann eignet ihm ein starker Sinn für ausdrucksvolle Gesten und Bewegungen, und er trifft diese nicht nur nach äußerlicher Richtigkeit, es sind auch psychologisch die für den Augenblick gegebenen Gebärden. Man beobachte wieder in der Wirtshausszene die Frau, die ihrem Mann bei seiner grausigen Beschäftigung die Lampe hält und diese hochhebt, damit das Licht heller leuchte. Wie sie dabei in großem Eifer den Arm, auf daß er nicht ermüde, mit dem andern stützt, ist dem Leben vortrefflich abgelauscht. Bei seinem Sinn für psychologische Ausgestaltung mußten Cabrera die Kleider seiner Figuren besonders interessieren. Im allgemeinen

hält er sich an die Mode seiner Zeit, wobei er mit besonderer Vorliebe die ausgesuchte vornehme Eleganz der Hofleute sich auswählt, doch versteht er diese gut mit einfacher Arbeiter- oder Hirtenkleidung zu kontrastieren. Wo es angeht, mischt er phantastische Elemente ein und läßt seinem Sinn für das Malerische frei die Zügel schießen. Das seelische Erlebnis bleibt an der Oberfläche. Seinen Gestalten haftet letzten Grundes etwas Kindlich-Naives, Fröhlich-Keckes an. Der Erzengel Michael, der die Seelen wägt und über ewiges Leben oder Verdammnis entscheidet, gleicht einem netten Mädchen mit sorgfältig gekräuselten Löckchen, und Petrus der Himmelspförtner, der verdrossen auf die Seelen blickt, die ihm ein Engel zuführt, als fürchte er für seine Ruhe, ist eben auch nicht hoheitsvoll. Diese leichte Komik scheint gewollt und weckt in ihrer Art Erinnerungen an Jaume Serra, nur daß Cabrera gewandter und bewußter wirkt. Er kann darum in Seelenruhe grausige Geschichten vorführen, z. B. den rohen Mord der Knaben, weil die Eleganz sachlicher Darstellung das Hauptinteresse bildet.

In einem Werke überrascht Cabrera durch die Tiefe der Empfindung, es ist in der Predella des Altares, die eine bei den Zeitgenossen so beliebte Pieta wiedergibt (Abb. 56). Der Aufbau ist vortrefflich. Die schon geschlossene Gruppe der Klagenden um Christi Leichnam wird in ihrer Silhouette von der Landschaft mit feiner Kunst begleitet, und Christi Körper horizontal ausgestreckt, ist groß gesehen. Der echte Schmerz hat den Gesichtern alles Kindliche genommen, nur in der phantastisch bunten Kleidung von Nikodemus und Joseph von Arimathias triumphiert Cabreras Vorliebe für äußerliche reiche Ausstattung.

Die Darstellungen der Pieta scheinen in mehreren Exemplaren von des Künstlers Hand erhalten. Das Fragment einer solchen im städtischen Museum von Barcelona, das bunt genug benannt ward, geht nun endgültig auf seinen Namen. Manresa selbst besitzt noch eine zweite Szene, die der ersten sehr ähnlich ist, und eine Pieta der Kathedrale von Gerona gibt dieselbe Komposition der Predella des Nikolausaltares nur im Hochformat. Die härteren Linien hier lassen vielleicht auf einen anderen Künstler schließen. Weitere Beispiele entfernen sich noch mehr von seiner Art.

Auf Grund direkter Ähnlichkeit der Typen und allgemeiner Verwandtschaft des Stiles kann man Cabrera eines der schönsten Bilder des Vicher Museums zuerteilen. Es ist die lieblich-holde Muttergottes mit dem Jesuskinde (Abb. 57), das ein Vögelchen am Faden fliegen läßt, und dem Engel, die auf das lebhafteste an die des Michaelaltares anklingen, etwas vormusizieren. Alle Eigenschaften Cabreras kommen in dieser holdseligen Schöpfung gut zur Wirkung. Das kindlich Drollige und Schelmische, dem sonst leicht ein Mangel tiefen Erlebens zur Seite steht, wirkt hier mit allem Zauber, sodaß wir von dem Künstler, den seine Zeitgenossen „Meister" nannten, hier wahrlich ein Meisterwerk erhalten haben, das die Kunst des Trecento noch einmal in voller Kraft zum Ausdruck bringt.

III. KAPITEL.

Das 15. Jahrhundert.

Zwischen dem 15. Jahrhundert und seinem Vorgänger besteht kein Bruch, kein vollständiger Wandel, die Entwicklung geht im selben Sinne weiter, die Kunst reift jetzt nur völlig aus, sie wächst aus zaghaft zarter oder naiv kecker Art in männliches Erleben, das am Ende des Jahrhunderts auf absoluter Höhe steht. Mit diesem innerlichen Größerwerden geht das Format der Denkmäler Hand in Hand. Die bunten Altarwerke mit den vielen kleinen Tafeln verschwinden zwar nicht ganz, sie halten sich vor allem in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, aber neben ihnen treten Riesenwerke auf, die in den Kirchen nun bis hoch zur Decke reichen und die Kapellen nach hinten wie eine feste Wand abschließen. Auf ihren Tafeln werden alle Vorgänge in natürlicher Größe wiedergegeben. Den Wandelaltar, der bei geschlossenen Flügeln einfacheren Anblick zeigt und seine Pracht erst ganz enthüllt, wenn diese an den Kirchenfesten geöffnet werden, den die nordische Kunst bevorzugt, kennt Katalonien, das hierin südlicher Tradition sich anschließt, nicht. Bedauerlicherweise ist keines der bedeutenderen großen Werke in alter Form an alter Stelle erhalten, man sieht sie nur in auseinandergenommenen Tafeln in Museen oder anderen profanen Räumen, doch geben Beispiele zweiten Ranges, wie der Altar von San Martin de Provençals in Barcelona, Gelegenheit, die Wirkung dieser farbenprächtigen großen Werke zu genießen.

An äußeren Einflüssen tritt im 15. Jahrhundert Italien und bald auch Frankreich hinter niederländischer und deutscher Kunst zurück, die beide die Tendenz des Landes nach realistischer Gestaltung noch verstärken. Die katalanische Malerei fährt fort im Quattrocento als einzigen Inhalt sich die Religion zu wählen, aber sie ersättigt ihren Wirklichkeitssinn, indem sie in den religiosen Szenen verkappte Genrebilder darstellt und die Porträtkunst in ihnen Triumphe feiern läßt. Unter den Assistierenden, den Zuschauern, sind in den meisten Fällen Zeitgenossen zu erblicken, und dieser individuelle Zug erhöht die Lebenswahrheit. Natürlich mußte sich das Streben darauf richten, den Goldgrund der Bilder, der schon gelegentlich bei Pere Serra oder Cabrera zu kurz gekommen war, durch Landschaft oder Architektur zu ersetzen. Dieser Bewegung aber, die um die Mitte des Jahrhunderts etwa das Ziel erreicht hat, stemmt sich plötzlich eine Manier entgegen, die auch in anderen Kunstgebieten auftaucht, in Katalonien indessen solchen Umfang annimmt, daß sie als ein Charakteristikum katalanischer Malerei des reifen Quattrocento angesehen werden darf. Es ist dies eine Verbindung von Stuckrelief und Malerei in den Bildern, die rein dekorative Interessen in den Vordergrund stellt, und die bei der Vorliebe der Katalanen für äußere glänzende Erscheinung auf günstigen Boden fiel. Fast scheint es, als hätte man hierbei den ornamentalen Ausputz romanischer Fronte wieder aufgenommen. Man füllt die Hintergründe mit dickem, schwerem Stuckrelief, das man vergoldet, Gewänder, Heiligenscheine werden mit erhöhten goldenen Borten eingefaßt und Kronen, Waffen, Ketten, Gefäße, Gegenstände jeder Art stoßen plastisch aus dem Bild heraus. Diese Tendenz, die einen Teil der Wirkung rein äußerlichen Elementen zuschreibt, die mit

dem Inhalt nichts zu schaffen haben, greift weiter um sich. Das Interesse für kostbare, großgemusterte Goldbrokate teilt Katalonien jetzt mit allen Ländern, aber bei ihm beginnen diese Stoffe eine Eigenrolle im Bild zu spielen, der unabhängig von dem Schmücken der Figur eine ornamentale Aufgabe im Bildganzen zukommt (Abb. 99). All diese Dinge mit der eigentlichen Kunst der Malerei in Harmonie zu bringen, war nicht immer leicht für den Künstler, zumal die Ausführung des Stuckreliefs dem Handwerk zufiel. Es müssen bestimmte Ateliers dafür bestanden haben, die mit den Künstlern in Verbindung waren, man kann nach den Mustern der Hintergründe die Tafeln oft gerade so gut scheiden wie nach der Malerei. Es gibt extreme Beispiele, in denen tatsächlich die Kunst des Malers durch diesen äußerlichen Ausputz arg verkürzt ward, und die Künstler fügten sich kaum eigenem Willen hierbei, sondern dem damaligen Richter in allen Fragen des Geschmackes, der stets den Ausschlag gab, der Neigung des Bestellers. In den Kontrakten wird ausdrücklich das Goldrelief verlangt, ja seine Ausdehnung und Muster bis in die Einzelheiten vorgeschrieben. Es wäre indessen falsch, diese Manier grundsätzlich zu verdammen, sie verdient keineswegs allen Tadel, der gegen sie erhoben ist. Man werte sie vom Standpunkt dekorativer Schönheit, die bei dem stets auf Fernwirkung rechnenden Altarwerk sehr ins Gewicht fällt. Der Zusammenklang der bunten Farben mit dem Golde, der im Kerzenscheine recht zur Geltung kommt, das Goldrelief, das für das Auge ein bequemer Führer wird, erhöht den künstlerischen Eindruck, Katalonien beschreitet hier den Weg, den Spanien dann mit der Estofadomalerei bei den Altarskulpturen einschlug, und dem niemand künstlerische Wirkung absprechen wird. Außerdem hat die Manier der goldenen Gründe nicht lange die Entwicklung, die nach weiten, freien Hintergründen drängte, aufgehalten. Genau besehen haben die Bilder mit dem goldenen Stuckrelief fast alle ihre Landschaft, und dasselbe nimmt höchstens den Platz des Himmels ein. Bald mehren sich auch in den Kontrakten die Forderungen nach natürlichen Hintergründen, man wünscht das Gold nur noch im repräsentativen Mittelbilde, wo es für die Figur der Heiligen ein prächtiger Rahmen wird.

Die beiden ersten Jahrzehnte des katalanischen Quattrocento werden mit Werken ausgefüllt, die in der äußeren Gestaltung mehr dem Trecento als ihm selbst gehören, ein neuer Ernst, eine tiefere geistige Auffassung im Erleben aber rechnen sie dem neuen Jahrhundert zu. Als erster Meister ist hier Lluis Borassá zu nennen, der trotz vieler Ähnlichkeiten mit den Trecentisten sich gerade aus diesen inneren Gründen, die noch nicht adäquaten Ausdruck in der Form der Werke finden, von diesen scheidet. Sein Lebenswerk ist gleichfalls erst durch die Forschung der letzten Zeit in seiner ganzen Bedeutung aufgehellt. Wahrscheinlich aus Gerona stammend, wo eine Familie Borassa mehrere Maler ihr eigen nennt, finden wir seinen Namen zum ersten Male im Jahre 1378 in den Dokumenten bei Gelegenheit der Bezahlung einer Arbeit. Er muß dann rasch als Maler sich Ruhm erworben haben, denn 1388 reklamiert ihn der König für ein Werk, und bald häufen sich große Aufträge. Der Künstler malt für Tarragona, Valls, Barcelona, wo er zum Ende des Jahrhunderts festen Wohnsitz hat, ja sein Ruf dringt über Kataloniens Grenzen hinaus, in Burgos bestellt der Kaufmann Garcia

Ruiz bei ihm ein Altarwerk der hl. Katharina, 14[illegible]5 schließt er einen Kontrakt, für die Kirche in Guardiola ein Retaule mit Szenen aus dem Leben Jesu zu malen, und 141[illegible] arbeitet auch er in der kunstfreudigen Stadt Manresa, die keinen bedeutenden Maler der Zeit unbeschäftigt läßt. 1412 malt er in Vich für den schönen Kreuzgang der Kathedrale ein Altarwerk der hl. Ursula, und wenige Jahre später in derselben Stadt für die Kirche Santa Clara einen Riesenaltar, der heute dem bischöflichen Museum in Vich gehört. Außer diesem Hauptwerk hat der Künstler noch manche Arbeiten geschaffen, er hat für San Llorens de Morunys, San Pere de Tarrasa, San Andreas de Gurb und andere Orte mehr gemalt, zum letzten Male erwähnt man ihn im Jahre 1424, wieder bei Gelegenheit der Bezahlung eines Werkes. Außer diesen Nachrichten wissen wir einiges aus seinem Leben, das uns interessieren kann. Er besaß einen Sklaven, der Tartare von Geburt war und Lluch genannt ward. Dieser war gleichfalls Maler und wirkte als Gehilfe seines Meisters. 1415 ergriff er die Flucht und hielt sich bei Monchen in Barcelona auf, er mußte indessen zu seinem Herrn zurück, wir finden seinen Namen dann noch später neben dem von Borassá in Kontrakten aufgeführt.

Von den beglaubigten Werken unseres Künstlers ist folgendes auf uns gekommen. Die Altäre aus Guardiola und aus Santa Clara in Vich, der größte Teil des Petrusaltars aus Tarassa und einige Tafeln aus San Andreas de Gurb. Was aus Guardiola herrührt, ist heute im Besitz von Herrn Soler y March in Barcelona, der dieses Werk auf Grund des Dokumentes 1904 in der alten Kirche fand. Das Altarwerk, dem leider die Predella fehlt, behandelt das seltene Thema des Lebens Christi. Im Mittelbilde thront er groß und gewaltig als Deus majestatis in der Art der romanischen Kunst, umschwebt von den Symbolen der Evangelisten, eine Darstellung, die nicht dem Willen des Künstlers entsprungen ist, sondern die ausdrücklich im Kontrakt gefordert war. Es ist interessant, wie Borassa sich mit dem Stoff auseinandersetzt, er übernimmt von der alten Weise nur den Aufbau; die Gestaltung der Figuren in ihrer Korperlichkeit mit den weiten Faltenzügen der Gewänder ist rein gotisch, und der innere Ausdruck gehört ihm ganz allein. Sein Christus wirkt unendlich feierlich, indessen nicht durch jene immanente gottliche Majestät der früheren Zeit; Borassa nimmt das Leben schwer, die Hoheit seines Christus ist erkämpft, ist Überwindung. Die Szenen an den Seiten erzählen ernst und ergreifend Christi Leben (Abb. 59). Man sieht die Kreuzigung über der Mitte, Christi Verklärung, das Abendmahl, die Gefangennahme und die Erscheinung des Auferstandenen an Magdalena und die Frauen.

Das Hauptwerk unseres Künstlers ist der Altar aus Santa Clara, ein Riesendenkmal, das außer der Predella drei Reihen von großen Tafeln übereinander trug. Es ist bei ihm besonders zu bedauern, daß die Bilder auseinandergerissen sind und man nicht mehr den Eindruck des Ganzen erhält. Die Zusammenstellung ist bunt im Inhalt. In der Mitte oben steht nach der allgemeinen Regel die Kreuzigungsszene (Abb. 58), hier ein hochgebautes, dichtgedrängtes Bild, bei dessen Gliederung der Künstler nicht ordentlich Herr geworden ist. Borassa fährt wie Jaume Serra gern viele Figuren ein, aber wenn Jaume dadurch die Leere des Erdenlebens verdecken will, braucht er sie, um gerade den inneren Reichtum in immer neuen Variationen

auszusprechen. An leidenschaftlicher Ergriffenheit und Stärke des Gefühls, an äußerlichem Ausdruck für dasselbe klafft zwischen diesem Werke und der früheren Zeit ein Abgrund, Borassa ist der Meister psychologischer Erfassung. Es kann dabei erstaunen, daß er manche Äußerlichkeit bevorzugt, seine Figuren z. B. in phantastische Gewänder, sonderbare Trachten hüllt, doch scheint es, als wenn dies nur den Eindruck des Alltäglichen verwischt und dem außerordentlichen Inhalt gerecht wird. Dem gleichen Bedürfnis dient bei ihm die Farbe, für die er feinste Sensibilität besitzt, besonders in dem Bestreben, einem Ton vor allen andern Leuchtkraft zu verleihen, fast immer brennt aus seinen Bildern ein helles Rot heraus. Neben der Kreuzigung steht links die Szene vom König Abgar, der einen Maler heimlich zu Christus schickte, um dessen Bild zu haben, das Christus durch einen bloßen Abdruck seines Hauptes entstehen ließ. Die wunderbare Zeichnung wird dem König inmitten seines Hofstaates, bei dem die Königin mit ihren Frauen anwesend ist, von den Aposteln Judas und Simeon überreicht. Das äußerlich reiche und prächtige Bild wirkt inhaltlich nicht mit der gleichen Kraft wie rechts von der Kreuzigung die Darstellung eines Wunders des hl. Domingo (Tafel VI), der Schiffbrüchige auf der Rhone rettet. Bei diesem Bilde ist es das Kolorit, das seinen Zauber ausmacht. Wie aus dem dunklen Grün des Wassers die hellen Farben, besonders wieder ein leuchtendes Rot, bei den Verunglückten wie ein Hilferuf herausschreien, und wie das einfache Weiß und Schwarz der Kleidung des Heiligen beruhigend daneben steht, ist von poetischer Empfindung, für die das vorige Jahrhundert nicht reif gewesen wäre. Unter diesen drei Tafeln standen drei große Szenen. Im Mittelbild die Darstellung, die das Kloster von Santa Clara besonders anging: Der hl. Franz überreicht den Franziskanern und Clarissinnen die Ordensregel, ein Werk von einer bei dem Künstler seltenen italienischen Klarheit des Aufbaus und wieder von feinster Farbigkeit, hier ruhigen, gedämpften Tönen. Zu den Seiten erhoben sich zwei grausige Szenen, der bethlehemitische Kindermord, bei dem Herodes zusieht, und der phantastisch gestaltete Märtyrertod der Heiligen Simeon und Judas, die von persischen Magiern, die bischofliche Kleidung tragen, ermordet werden; beide Szenen leiden unter Borassás Fehler schwerer Schaubarkeit. Unter diesem Teil des Altarwerks erhob sich eine Reihe von neun lebensgroßen Heiligenfiguren, vornehmen, feinen Gestalten, gotisch schlank mit prachtvoll fließenden Gewändern. Der Künstler weiß bei ihnen nicht nur die zarte Jugend darzustellen, der schon das vorige Jahrhundert gerecht geworden war; er findet reifen Ausdruck für männliches Erleben und für das Alter, wenn auch ein Hauch von leiser Trauer alles dämpft (Abb. 60). Die lieblichste Figur ist die der Mitte la Mare de Deu de l'Esperansa (Abb. 61), der ein Engel die nah bevorstehende Geburt des Jesuskindes anzeigt. Die Predella führt in gleicher Meisterschaft und Mannigfaltigkeit eine Reihe von Heiligen in Halbfiguren vor. Das Museum in Vich besitzt ferner die Fragmente des Andreasaltares aus Gurb, drei Tafeln, wieder dichtgedrängt im Aufbau, leuchtend in den Farben, von einer Kraft und Fülle des Ausdrucks, die unvergleichlich ist. Der feine Leidenskopf des Heiligen aus der Kreuzigungsszene darf in der mustergültigen Zeichnung, dem durchgeistigten Empfinden als eine der größten Schöpfungen der Kunst aller Zeiten angesehen werden.

Dem Altar des hl. Petrus aus der Kirche San Pere in Tarassa, der heute in der Casa rectoral dort hängt, fehlt das große Mittelbild, die Seitenszenen scheinen vollständig erhalten. Die Kreuzigung ist wie bei Santa Clara eine leidenschafterfüllte Szene, aber wenn der Aufruhr um den Toten sich fast noch heftiger äußert, die Erregung der Personen auf das äußere Beiwerk, Fahnen, Spruchbänder, übergreift, so ist in dieser Szene der Aufbau klarer und die gegebene Fülle besser schaubar. Die Bilder an den Seiten mit Episoden aus Petri Leben sind unterschiedlich im künstlerischen Wert. Sie haben alle Teil am starken inneren Erleben, in manchen aber, z. B. in dem Sturz des Magiers Simon oder dem Märtyrertod von Petrus und Paulus, tritt der alte Mangel an gliedernder Übersicht hervor. Eine der besten Darstellungen ist die Szene von Petrus auf dem Wasser (Abb. 62), die neben der Innigkeit des Gefühls wieder durch malerische Farben wirkt, und die Quovadisszene mit dem vornehm schlichten Christus. In der Erweckung der Tabitha trifft Borassa gut den Volkston, ein prächtig feierliches Bild führt er dann in der letzten Tafel, der Verherrlichung des hl. Petrus vor (Abb. 63), wobei dieser im päpstlichen Ornat auf hohem Thron sitzt, umgeben von geistlichen und weltlichen Würdenträgern, von denen die letzteren phantastisch kostbare Gewänder tragen. Der Azulejosboden, den Borassa hier zeigt, wird für die katalanische Malerei des 14. Jahrhunderts charakteristisch. Zu dem Altarwerk gehört noch eine einzelne Gestalt von Christus, vielleicht ein Teil des Mittelbildes, und drei Evangelistenfiguren.

Borassa ist ein Meister des Überganges. Er erweitert im seelischen Ausdruck den Kreis künstlerischen Erlebens wie kein Künstler des Trecento, wenn seine Gestalten in manchem noch an die zaghafte Bildung früherer Zeit erinnern, so wirken sie doch alle fester und männlicher, vor allem durch die sichere, klare Zeichnung, in der Borassa Meister ist. Sein feines, sensitives Farbempfinden, das im Quattrocento fast die Wirkungen des 17. Jahrhunderts vorwegnimmt, ward schon erwähnt. Im Bau der Szenen steht der Meister zurück, er ruft die Fülle, aber er beherrscht sie nicht. In dem Bestreben, den Goldgrund durch Landschaft zu verdrängen, legt er den Horizont oft fast bis an den oberen Bildrand, was seinen Werken etwas Unruhiges gibt, man spürt bei ihm den Willen, der immer vorwärts drängt, dem aber abgeklärte Harmonie versagt ist.

Man kann dem Werk des Künstlers einige wenige Bilder hinzufügen. Ein Fragment einer Tafel: Der hl. Domingo und drei Albigenser, das auf der Ausstellung des Ateneo in Gerona figurierte, zeigt unbedingte Ähnlichkeit. Sehr starke Anklänge weist eine Kreuzigung im Museum von Cagliari in Sardinien auf, und aus seiner Werkstatt dürften zwei Gedenktafeln herrühren, die 14 6 an zwei Pfeilern der Kathedrale in Palma de Mallorca zur Erinnerung an die bei einer Flut ertrunkenen Opfer aufgehangen sind. Ein Marienbild des städtischen Museums in Barcelona (Abb. 64), die Mitteltafel eines Retables aus Cervera, das nach den Dokumenten von Borassa und seinem Sklaven Lluch im Jahre 142 geschaffen wurde, soll nach der ansprechenden Meinung von Don Agustin Duran y Sanpere letzterem allein gehören. In der Tat spricht aus dem entzückend frischen Bild, das die Gottesmutter darstellt, wie sie dem Kind die Brust reicht, ein anderes Künstlertemperament, leichter und keuscher als

Borassa in seinem tiefen Ernst. Gewisse Gestalten in des Meisters Werken erinnern an die Figur, aber wir wissen ja, daß Lluch ständig als Mitarbeiter von Borassá figurierte, die Hypothese Durans wird also dadurch nur gestärkt. Bei Lluch ist alles Leben und Bewegung, die sich im Ausdruck der Gesichter, den markanten Gesten oder der rauschenden Musik der Falten ausspricht, doch drängt ihn sein Empfinden nicht nach schwerer innerer Erschütterung, er faßt des Lebens Höhe allein in froher Äußerlichkeit.

Ein großes Altarwerk aus Guimera, heut im Museum in Vich, weist große Ähnlichkeiten mit dieser Tafel auf, Don Agustin Duran y Sanpere möchte es darum gleichfalls Luchs Werk zuerteilen. Dieser Altar zeigt in seinen vielen Tafeln inhaltlich eine in der katalanischen Kunst nicht eben häufige Verbindung von Szenen des alten und des neuen Testamentes. Er beginnt mit der Schöpfung (Abb. 65), führt über Sündenfall (Abb. 66), Vertreibung aus dem Paradiese, Kains Brudermord zu Gottes Erscheinung im brennenden Busch vor Moses und den Durchzug der Israeliten durchs rote Meer. Vom neuen Testament folgen die Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, die Taufe Christi, das Abendmahl (Abb. 67a), Christus im Limbus, Auferstehung, Erscheinung des Auferstandenen bei den Jüngern, wo Thomas den Finger in die Wunde legt, Himmelfahrt, Ankündigung des Todes an Maria, deren Sterbeszene (Abb. 67b), die Gürtelspende der Jungfrau an den hl. Thomas und endlich das Jüngste Gericht. In allen Szenen spricht dieselbe Frische, aber das Empfinden erscheint nicht hoch gegriffen. Im Aufbau klarer als bei Borassa tritt in den Bildern das äußerliche Beiwerk jetzt ganz stark hervor, man sehe vor allem die prächtige Architektur, die überall auftaucht, ob sie als zinnengekrönte Mauer das Paradies umzieht, als stolzes Haus sich brüstet, in dem Adam und Eva auf der Erde leben, oder den Stall von Bethlehem phantastisch einschließt. Der Geschmack ist nicht erlesen, und manche Gesten streifen ans Triviale. Es überrascht, wenn bei der Erscheinung des Auferstandenen an die Jünger diese ruhig essen, und bei Marias Tod weint ein Apostel unfein in den Mantel. Der Alltag guckt überall heraus, ja eigentlich liegt grade der Reiz des Werkes trotz aller äußeren Pracht in dieser kühnen Verbindung von religiösem Stoff und ziemlich nüchternem Erleben, die manchmal geistreich wie ein Witz wirkt. Man sehe die Komik in der Hölle bei der letzten Tafel. Hier findet man in bunter Folge außer der Nonne die reichgeputzte Dirne, der ein Teufel einen Spiegel vorhält, ein Geizhals trägt noch seinen Beutel um den Hals gebunden, und ein Notar wird boshaft mit seiner Feder in die Hand gestochen. Ikonographisch ist manches neu. Daß die Jungfrau der Auferstehungsszene zusieht, ist katalanisches trecentistisches Erbe, daß sie aber mit ihren Frauen dem Abendmahl beiwohnt (Abb. 67a), scheint Lluch willkürlich zu gestalten. Der ganze Geist des Werkes widerspricht nicht der frohen Lebendigkeit der Gottesmutter aus Cervera, und äußere Ähnlichkeiten in den Typen, Stellungen und Gesten lassen die Autorschaft zu Recht bestehen. Lluch wirkt hier krasser, ungezähmter, man spürt, daß er die Tafel aus Cervera unter der Aufsicht des ernsten Meisters schuf.

Die frische Darstellung der Gottesmutter, Luchs Meisterwerk, die vorher bei den Serras und Cabrera schon entzückte, taucht in der ersten Hälfte des Quattrocento in wundervollsten

Schöpfungen auf, die nicht die natürliche hohe Schönheit italienischer Madonnen oder die tiefe schlichte Innigkeit der deutschen Muttergottesbilder zeigen, deren ganzer Zauber in dem naiven Realismus, dem übersprudelnden Leben liegt, dem Katalonien stets besser als jedes andere Land Europas Ausdruck lieh. Hier sei nur der hervorragendsten Denkmäler gedacht. Sehr zart und lieblich wirkt die Mutter mit dem Kinde auf dem Triptychon in Vich (Abb. 68), und realistisch drollig das Bild aus Andorra im städtischen Museum in Barcelona, wo die Engel dem kleinen Jesus die Noten weisen (Abb. 69). Einzig in der Erfindung steht die reizende Szene aus dem Kapitelsaal der Kathedrale von Barcelona da, in der Maria dem kleinen Jesus Kleidchen zuschneidet (Abb. 70), während das Kind unter Assistenz der Engel in einer Art Laufmaschine das Gehen erlernt und kindlichen Eifers voll auf ein Vögelchen zustrebt, das ihm ein Engel vorhält. Die Muttergottes aus dem bischoflichen Museum in Barcelona endlich (Abb. 71), die schon der Mitte des Jahrhunderts angehört, will in der mit Krone, Schleier und Perlenkette reichgeschmückten Jungfrau eine vornehm elegante Erscheinung geben; als erstes aber spricht auch hier die starke, frohliche Lebendigkeit, die wie ein Jubellied, ein Dankpsalm an das Leben von Mutter, Kind und Engeln ringsumher ertont.

Kraft seines starken Temperamentes hat sich Luch in seinen Schopfungen weiter von Borassa entfernt als andere Künstler. Der große Meister stellte für die erste Hälfte des Jahrhunderts das Vorbild dar. Man kennt nur wenige Künstler mit Namen, denen man beglaubigte Werke zuweisen kann, aber die Denkmäler sind jetzt fast noch reicher als im Trecento aufgeblüht. Man muß an eine Wiese voller Blumen denken, wo alle frisch und duftend nebeneinander stehen. Eine zarte, feine Kunst vertritt das Altarwerk der hl. Ursula (Tafel VII), das in der Colegiata in Cardona hängt, und ebenso vier einzelne Köpfe aus dem bischöflichen Museum in Barcelona, die wohl zum Guardapolvo eines Altars gehörten (Abb. 72). Ein Retaule des hl. Johannes des Täufers und des hl. Stephanus im städtischen Museum in Barcelona ist herber. Die Gestalten erscheinen manchmal fast grotesk, aber die Häßlichkeit wirkt eindrucksvoll und charakteristisch. Am meisten ähnelt Borassa ein Altarwerk des Täufers (Abb. 73) aus dem bischoflichen Museum in Barcelona; die Raumgestaltung in den kleinen Szenen, die zu den schonsten quattrocentistischer Kunst gehören, man sehe, wie der kleine Johannes von seinen Eltern Abschied nimmt, ist nur viel sicherer und klarer. Der Altar des Täufers aus dem Musee des Arts decoratifs in Paris läßt katalanische Kunst in franzosischem Spiegel sehen, sie erscheint präziser und eleganter in der Form. Ein hochst kurioses Denkmal stellt das große Abendmahl aus dem Museum in Solsona dar (Abb. 75 a und b). Ein Riesenwerk (die Figuren sind in Lebensgroße gegeben), überrascht es durch den Realismus der Gestaltung, der sehr niedrig gegriffen ist, die Jünger kauen schmatzend, und ihr Ausdruck, kleinbürgerlich und ein bißchen kläglich, hat gar nichts von dem weihevollen Ernst der Stunde, aber [illegible] die Wiedergabe dieser Typen in ihrer sicheren Charakteristik ist verblüffend, und [illegible] Bildwerk ist von einem Realismus, der so echt bisher noch nicht erreicht wird. Die Gelage auf der Tafel wirken wie eine Musterkarte katalanischer Keramik. Sehr feine sichere Kunst, die sich schon in den schlanken, schonen Gestalten, in dem vortrefflichen Bau der Szenen äußert,

weist der Altar des hl. Michael und Johannes des Täufers aus San Llorens de Morunys, der kleinen Kirche in den Pyrenäen vor, die viele Meisterwerke katalanischer Malerei in sich vereint. Bezaubernd in der Erfindung, von einem Realismus und einer Poesie dabei, wie sie im Volkslied leben, ist das Altarwerk aus San Francisco in Vilafranca del Panadès, das der Jungfrau Maria und dem hl. Georg gewidmet ist. Die Szene, wie Maria in der Klosterschule als kleines Mädchen vor allen Kameradinnen den Preis erhält, würde schon Wirkung üben, auch wenn die graziose Gestaltung ihren Wert nicht hundertfach erhöhte. Ein Altar der hl. Lucia aus San Martin Saroca bei Vilafranca zeigt die gleiche Kunst, und eins der besten Denkmäler stammt aus der kleinen Kirche San Miquel de la Seo d'Urgell, wo es das große Fresko ganz verdeckte, es ist das Retaule vom hl. Michael und Petrus (Abb. 74), das unvollständig — die Predella fehlt — in das städtische Museum nach Barcelona kam. Gelegentlich taucht auch ein Künstlername auf. In dem Museum in Tarragona befindet sich ein Marienaltar, dessen Mitteltafel Mateo Ortoneda 1433 signiert ist. Die Seitentafeln hier sind von anderer Hand und früheren Datums, aber von dem Künstler existiert in Barcelona bei Herrn Soler y March ein reizendes Altärchen der hl. Katharina, frisch in Erfindung, Farben und Gestaltung. Man konnte die Reihe dieser Beispiele noch unendlich mehren. In dem Museum in Vich sind wieder beglaubigte Tafeln eines Malers Jaume Cirera von 1431, Reste eines Petrusaltares, den er mit Bernhard Puig gemeinsam malte, doch steht die Kunst hier nur auf zweiter Stufe. Eine Kreuzigungstafel ebendort zeigt realistisch kräftige Gestaltung, und Kreuzigungsszenen aus den 20er und 30er Jahren des Jahrhunderts in dem Kapitelsaal der Kathedrale in Barcelona, der reichste Schätze sein eigen nennt, bieten eine erstaunlich sichere Kunst.

Man hat versucht, verschiedene größere Werke auf den Namen von Bernhard Martorell zu taufen, einem Maler, der 1452 starb, von dem wir viele beglaubigte Nachrichten besitzen. Das einzige authentische Werk aber, das sich von ihm erhielt, ist eine Miniatur von 1448, die das Archiv des Rathauses von Barcelona aufbewahrt. In Gegenwart der Königin überreicht Jaume Marquilles seinen Kommentar zu den „Usatges" den Ratsherren von Barcelona. Die ganze Gestaltung dieser Szene, die Typen in ihrer humorvollen lebendigen Art klingen an eins der schönsten Altarwerke Katalaniens, den Michaelsaltar (Abb. 78) aus Santa Maria de Tarrasa an, den man mit diesem Künstler daher in Verbindung bringen mochte. In diesem Denkmal offenbart sich ein lustiges Erzählertalent allerersten Ranges, ein einheitlicher Sinn für Komik, die immer elegant im Ausdruck bleibt, und die in dieser Weise auch in Katalonien selten anzutreffen ist. Man sehe im großen Mittelbilde den Luzifer, auf den der vornehm schlanke Michael die Füße setzt, und den er mit dem Fahnenstab an der Nase kitzelt. Die vielen Gesichter des Luzifer — denn er trägt mehr als eins, und alle sind im Ausdruck komisch — die Art, wie er ein nacktes Weiblein mit seinem Schlangenarm gepackt hat, der grinsende Teufel, der in Michaels Wage der armen Seele das Gleichgewicht hält, alles ist weit entfernt, dem ernsten Amt des Erzengels furchteinflößende Wirkung zu verbürgen, und die Szene des Jüngsten Gerichtes (Abb. 77), die hier statt der Kreuzigung steht, führt denselben kostlichen Humor vor; man sehe den Mönch, der, seine Nase neugierig hochreckend, dem Grab entsteigt, und

einen andern, den ein Teufel, noch bevor er aus dem Grab heraus ist, am Haarschopf packt. Von den Erzählungen an den Seiten ist links die Szene des Paradieses die wundervollste, wo die Seelen, wie brave Schulkinder aufgereiht, heraussehen und der grimmige Petrus sich von den Engeln, die ihm die Seelen zuführen, erst lange überreden läßt, ehe er die Schlüssel vorholt. Dabei ist die Gestaltung keck und sicher, man spürt, wie mutig der Künstler allerhand Schwierigkeiten, starke Verkürzungen z. B. vornimmt, und sieht man einen Kopf wie den des Stifters aus der unteren Szene rechts genauer an, ist man erstaunt über den Reichtum der Zeichnung. Die Predella dieses Altarwerks, die in ernster Weise Christi Geißelung, Beweinung und Auferstehung vorführt, scheint von anderer Hand.

Man weiß dokumentarisch von Bernhard Martorell, daß er einen Altar des hl. Markus für die Schusterinnung in der Kathedrale von Barcelona schuf; man läßt deswegen den Altar des hl. Markus und Aniol, der in Manresa im Museum der Kathedrale aufbewahrt wird, auf seinen Namen gehen. Der gleiche Stoff hat aber hier eine Darstellung gefunden, die sich schlechterdings dem Stile der beglaubigten Miniatur nicht anpaßt. In diesem Denkmal spricht ein zarter, feiner Künstler, der bewußt archaisierend im Stil der Serra arbeitet, der nicht so auf humorvolle als schlichte, innige Wiedergabe ausgeht. Im Mittelbilde wird der hl. Aniol, dessen kostbarer Mantel ganz mit Schuhen überstickt ist, vom hl. Markus zum Bischof geweiht, die vornehmen, sicheren Gestalten sind reife Kunst der Mitte des Quattrocento, von den Seitentafeln ist wohl die schönste die, in der Aniol zornig nach dem hl. Markus mit einer Pfrieme sticht, als diese aber in das Holz der Tür fährt, sich vom Heiligen bekehren läßt (Abb. 76). Der Mustertisch mit den fertigen Schuhen, an dem die Käufer wählen, stellt eins der reizendsten Genrebilder dar.

Ein großes Altarwerk in dem Kapitelsaal der Kathedrale in Barcelona, das noch der ersten Hälfte des Quattrocento zukommt, und zu dem unter andern Tafeln die Verklärung Christi (Abb. 79), die Hochzeit von Kanaan (Abb. 80) und die Speisung der Fünftausend zählen, vertritt eine nüchterne, sehr realistische Kunst, die sich in den Repräsentationsbildern in den steifen Gestalten mit den langen, gleichmäßigen Falten fast langweilig äußert, in den erzählenden Szenen aber frisch und natürlich wirkt. Die essende Menge, unter der Christus und die Jünger Brot austeilen, die Hochzeitsszene, wo eine Magd auf Christi Geheiß die großen Krüge mit Wasser füllt, sind Werke echter katalanischer Beobachtung. Ein großes Altarwerk der hl. Clara und Katharina (Abb. 81) ebenda, das Doña Sancha de Cabrera, die Witwe Arximbaus de Foix, malen ließ, mit den vornehmen, schlanken Gestalten der beiden Heiligen in der Mitte, zeugt von feinerer, eleganterer Art. Die Seitenszenen, in denen von der hl. Clara die Einkleidung als Nonne, das Wunder, wie sie durch das bloße Vorzeigen des Allerheiligsten ein ganzes Araberheer zur Flucht veranlaßt, und ihr Sterben erzählt wird, und von der hl. Katharina die Verlobung mit dem Jesuskinde, das Martyrium auf dem Rade und ihr Tod durch das Beil, stellen sich jetzt absolut sicher in Auffassung und Verteilung dar; vergleicht man sie mit trecentistischer Gestaltung, so spürt man, welche Wege die katalanische Kunst bereits zurückgelegt hat. Sicher hat fremder Kunsteinfluß geholfen. Das

berühmte Bild des hl. Georg, das aus der Sammlung Ferrer Vidal in Barcelona nach Amerika gelangt ist, beweist in seinem eleganten pointierten Stil, daß französisch-burgundische Kunst eingewirkt hat; wie sehr man niederländischer Malerei verpflichtet war, wird schlagend durch das Hauptwerk von Luis Dalmau dargetan.

Wir wissen nicht, wo dieser Künstler geboren ist, man erwähnt ihn zuerst in Valencia, der Hof hat ihn sich bald verpflichtet, 1428 unternimmt er im Auftrag König Alfons V. eine Fahrt nach Kastilien. 1431 wird er vom König mit 100 florins d' or für eine Reise nach Flandern ausgestattet, für dessen Kunst der Großmeister Jan van Eyck bei seinem Aufenthalte auf der Pyrenäenhalbinsel die Begeisterung hell entfacht hat. 1436 ist der Künstler wieder in Valencia, er steht weiter im Dienst des Königs, von dem er 1438 eine Bezahlung erhält. Für die Schloßkapelle von Jatiba, für die auch der Valencianer Maler Reixach tätig ist, wird ihm eine Verkündigung in Auftrag gegeben, dann folgt 1443 von Barcelona aus die Aufforderung für das Hauptwerk seines Lebens, er soll die Consellers der stolzen Stadt vor der Jungfrau Maria malen, ein Bild, das heute aus der alten Kapelle des Ayuntamiento in das städtische Museum von Barcelona gelangt ist, zu dessen größten Zierden es gehört (Abb. 82).

Im Archiv des Rathauses wird der Kontrakt bewahrt mit dem Entwurf des Künstlers für das Altarwerk, das aus einer einzigen großen Tafel und aus einer leider verlorenen Predella mit einer Pietadarstellung bestand. In schönem gotischen Raum erhebt sich in der Mitte der reichgeschnitzte Thron der Jungfrau, zu beiden Seiten lassen Fensterbogen mit feinem Maßwerk den Blick in offene Landschaft frei. Singende Engel lugen zu den Fenstern herein, der hl. Andreas und die hl. Eulalia, die Schutzpatronin Barcelonas, sind hinter die Ratsherren, die vor der Jungfrau knien, getreten. Die starken Ähnlichkeiten mit der Kunst der Eycks, die sich nicht nur in direkten Nachbildungen, sondern in allgemeiner Anlehnung — man vergleiche die Porträts der Ratsherren — offenbaren, sind oft erwähnt, das Erstaunliche ist, daß das Bild trotz allem eine so einheitliche Wirkung ausübt. Es ist in Tempera gemalt und steht deswegen an weichem Glanz den Eyckschen Bildern nach, aber die Farben klingen gut zusammen, und die sehr sorgfältige Zeichnung, der Aufbau, der, obwohl er perspektivisch falsch ist, sich von unerhörter räumlicher Wirkung zeigt, machen dies Bild in seinem schönen eichenen Rahmen, den Francisco Gomar schnitzte, zu einem wahren Prachtstück katalanischer Kunst. Vielleicht ist es indessen doch charakteristisch, daß Dalmau Valencia zu entstammen scheint, wo Jacomart in Anlehnung an die Niederländer seine Meisterwerke schuf, ein eingeborner Katalane hätte kaum so ganz sich fremdem Einfluß überlassen. Das stolze Werk, dem sein ehrenvoller Platz im Rathaus Barcelonas den größten Eindruck sichern mußte, hat überraschend wenig Schule gemacht. Ein Altarwerk aus dem Museum in Lérida, das der Capilla de la Paheria der Stadt entstammt, das künstlerisch sich nicht vergleichen kann, entlehnt allein den Aufbau des Mittelbildes. Die treffliche Gestalt des hl. Georg aus dem Museum in Palma de Mallorca (Abb. 83), die Bertaux, der französische Gelehrte, allerdings ohne zureichenden Grund, dem Künstler Nisart geben will, betont das Eigene, man sehe den Hintergrund, der Palma de Mallorca darstellt, schon wieder stärker. Wir haben von

Luis Dalmau noch bis 146 Nachricht. 1448 wird er für eine kleine dekorative Arbeit im Zimmer des königlichen Schatzmeisters bezahlt, doch fehlt jede Kunde von weiteren großen Werken. Verschiedene Privatsammlungen führen Bilder mit Dalmaus Namen auf, die Bezeichnung erscheint indessen meist zweifelhaft, eine Verkündigung im bischöflichen Museum von Tarragona aber zeigt so starke Ähnlichkeit in Zeichnung, Kolorit und Auffassung, daß hier wohl eine Arbeit des Künstlers vorliegen könnte.

1445 hat Dalmau sein Altarwerk vollendet, drei Jahre später hören wir zum ersten Male von Jaume Huguet, dem größten Meister katalanischer Kunst des Quattrocento, der wahrscheinlich der Sohn des Malers Pere Huguet gewesen ist. Dem ersten uns überlieferten Auftrag für ein Altarwerk des hl. Jakobus in Arbela von 1448 sind bald zahlreiche andere gefolgt, die seinen Ruhm als bedeutendsten Künstler dartun. 1451 hat Huguet für Sardinien gearbeitet, 1455 malt er für das Kloster von Ripoll, und der Kontrakt bestimmt ausdrücklich, daß der Goldgrund in Relief gemacht sei. 146 entsteht das schone Altarwerk für Tarrasa, und 1464 bestellt der Condestable von Portugal bei ihm den Altar für die konigliche Kapelle in Barcelona. 1466 malt Huguet für San Pedro de Vilamayor, 147 für Santa Maria del Mar in Barcelona, 1479 für San Martin de Monegre und 1486—88 endlich das große Werk des Gremios de los Curtidores für dessen Kapelle in der Klosterkirche San Agustin in Barcelona. Diese Aufträge, von denen wir Kunde haben, lassen auf ein arbeitsreiches Leben schließen; zum Glück sind manche stolzen Proben davon erhalten. Das erste beglaubigte Altarwerk ist das der hhl. Abdon und Senen, das in der Kirche Santa Maria de Tarrasa ein schönes Gegenstück zu dem Altar des hl. Michael bildet. Der Umstand, daß das Kloster Arles sur Tech, das zu Katalonien gehört hat, die von einem Mönch aus Rom entwendeten Reliquien dieser Heiligen besaß, legte die Darstellung der persischen Prinzen für Katalonien nahe. Das schöne, besonders weitgeschaffene Mittelbild führt beide als elegante ritterliche Gestalten in feiner zeitgenössischer Tracht vor (Abb. 84), so daß man meinen konnte, der Künstler habe am Hofe seine Vorbilder genommen. Die Szenen an den Seiten, die Martyrium, Tod und Überführung der Reliquien der beiden Heiligen darstellen — die schonste die im Lowenzwinger, wo Löwen und Bären still um die andächtig Betenden herumsitzen —, zeugen von einer bisher unbekannten Eleganz und Feinheit, Huguet erscheint als Hofkünstler par excellence, der alles, auch das Grausamste und Schrecklichste, ausdrücken kann, weil über allem noch die Form steht; sogar die abgeschlagenen Köpfe seiner Heiligen verlieren nicht den Ausdruck beherrschter, vornehmer Zurückhaltung. Die Predella stellt in der Mitte die hhl. Cosmas und Damian dar, die dem Altar den Namen de los santos medicos eingetragen haben, und zu den Seiten zwei Szenen, eine Wunderkur und den Tod dieser Heiligen, die beide allerdings in etwas groberer Form gegeben sind. Die Schonheit des Altarwerkes, bei der zu großer Kunst der Komposition und Zeichnung ein erlesenes Kolorit kommt, wird erhöht durch das kostbare Rahmenwerk, das, wie wir wissen, Matias Bonafé gefertigt hat.

Das Altarwerk für die königliche Kapelle, das noch an alter Stelle in der heut zum Museum umgewandelten Capilla de Santa Agueda steht, ist nicht so gut erhalten wie das

vorige Werk, die Farben, die hier reine Tempera darstellen, haben sehr gelitten. Es ist ein Marienaltar, das große Mittelbild führt die Anbetung der Könige vor (Abb. 85), darüber steht die Kreuzigung, an den Seiten sieht man die Verkündigung, Anbetung der Hirten, Auferstehung, der Maria nicht mehr beiwohnt, Himmelfahrt, Ausgießung des hl. Geistes und Marias Tod, außerdem gehören noch zwei einzelne Figuren, die hl. Elisabeth und der hl. Sigismund, dazu. Hier spricht die gleiche feine Kunst wie in Tarrasa, die vornehm-schlanke Erscheinung des jüngsten Königs im Mittelbilde soll ein Porträt des Condestable Pedro sein. Die biblischen Szenen werden schlicht und innig vorgetragen, eine der schönsten ist die der Verkündigung. In den Aposteln weiß der Künstler auch die Typen des Volkes gut zu treffen. Interessant ist, wie er in manchen Szenen, gerade wie bei dem Mittelbilde in Tarrasa, trotz des Goldgrundes weite Landschaft vorführt.

Das dritte große Werk Huguets, das uns erhalten ist, stammt aus viel späteren Jahren. Es ist der Altar des hl. Augustin, 1486—88 geschaffen, der aus der aufgehobenen Kirche San Agustin in das Gremio de los Curtidores gelangt ist und in Kürze dem städtischen Museum in Barcelona angehören dürfte. Das Werk hat traurige Schicksale erfahren, manche Tafeln sind verloren, andere haben sehr gelitten oder sind durch Restauration verdorben, trotzdem gewährt es einen guten Einblick in die reife Kunst des Meisters. Die schönste Tafel ist das große Mittelbild, die Weihe des hl. Augustin (Abb. 86), für die im Kontrakt, den das Ayuntamiento von Barcelona aufbewahrt, genaue Angaben gegeben sind. In wahrhaft monumentaler, großprächtiger Gestaltung, einer kirchlichen Szene mit allem Pomp vollzieht sich diese Weihe des Heiligen, über dem zwei Bischöfe die Mitra halten, und den andere Bischöfe und Geistliche umstehen. Die Gestalten drücken stolzeste Würde aus, die erhöht wird durch die prächtige, goldgemusterte Gewandung, die in schweren Falten niederfällt. Das Beste aber sind auf diesem Bilde die feinen, vergeistigten Köpfe mit dem wundervollen Spiel von Licht und Schatten, nicht so sehr der des Heiligen als die der Bischöfe und vor allem der des lesenden Geistlichen an der linken Seite (Abb. 87). Man würde von absoluter Reife, von voller Renaissancekunst sprechen, wenn nicht ein Umstand, die störende Überschneidung, gerade bei den Köpfen, noch von quattrocentistischer Härte zeugte. Die Hohe wahrhaft feierlicher Pracht der Mitteltafel wird in den andern Bildern nicht erreicht. Durch ungeschickte Restaurierung sehr verdorben stellt sich die Predigt des hl. Ambrosius dar, der Augustin und Monika zuhören, und gleichfalls die Szene, in der der junge Augustin sich von den Doktoren trennt; es scheint indessen, als ob die Zeichnung hier von vornherein viel härter war. Am besten wirkt die Disputation des Heiligen mit den Ketzern (Abb. 88), hier sprechen einige Köpfe wieder mit starker Kraft, aber es gibt auch Härten, und ebenso in den letzten Darstellungen, der Fußwaschung, wo Augustin in einem Pilger Christus erkennt, und der Szene am Meer, in der ein Knabe ihn über die Unerforschlichkeit des Problems der Trinität belehrt. Wahrscheinlich hat in allen diesen Bildern Gehilfenhand stark mitgesprochen, und nur die schöne Mitteltafel rührt allein vom Künstler her.

Nach diesen drei beglaubigten Werken kann man der feinen Meisterschaft Huguets andere Denkmäler zuerteilen. Aus der Kirche San Quirse de Tarrasa stammt ein Altar, jetzt im bischöflichen Museum in Barcelona, der das Martyrium der hl. Julita und des hl. Quiricus verherrlicht (Abb. 93), den die Kritik dem Künstler ganz allgemein als Jugendwerk zuerteilt. Außer der feinen Bildung der Gestalten, die von der inneren Vornehmheit des Künstlers beredtes Zeugnis geben, der ruhigen überlegenen Art, in der die Helden sich dem Martyrium fügen, in dessen Darstellung Huguet in diesem Jugendwerk allerdings weiter geht als irgend wo — er führt nach doppelter Version der Legende sogar die Sterbeszene, die beide Male unerhört grausam wirkt, zweimal vor —, sprechen Äußerlichkeiten für den Meister. Das Rahmenwerk weckt die Erinnerung an Tarrasa, die breite Gestaltung des Mittelbildes und der Kreuzigung darüber, Ähnlichkeit in den Typen des Henkers und der sehr malerischen Manier, Bäume über eine Mauer aufragen zu lassen, finden sich hier wie dort.

Das städtische Museum in Barcelona hat erst 1924 aus der Sammlung Cabot das Mittelteil eines Altares erhalten, der dem hl. Georg gewidmet war. Die Seitentafeln, die die Stifter mit ihren Heiligen abbilden, sind, leider stark restauriert, in das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin gelangt. Das Bild aus Barcelona zeigt glücklicherweise noch den alten Zustand, die Farben sind verblaßt, aber die feine Zeichnung, die sichere Kompositionskunst, die die Gestalten, den hl. Georg und die Prinzessin (Tafel VIII und Abb. 89), hier an einer Fensterbrüstung stehen läßt, hinter der schlanke Cypressen ragen, der ganze absichtslos vornehme, innerliche Ausdruck der Gesichter macht das Bild zu einem Meisterwerk. Man glaubt, in der Figur des hl. Georg ein Porträt des von Barcelona heißgeliebten, unglücklichen Prinzen von Viana zu erblicken. Das Museum in Barcelona, das bisher kein Werk Huguets sein eigen nannte, hat mit dieser Tafel eine der schönsten Proben von der Kunst des Meisters und des ganzen Quattrocento überhaupt erworben.

Die Hauptstadt Kataloniens ist noch reich an prächtigen Altarwerken, die die Kunst des 15. Jahrhunderts auf stolzer Höhe zeigen. Man weiß nichts von den Meistern, der Name Vergos, den man den meisten gibt, besteht ohne Grund, es scheint nur sicher, daß bei den vielen Tafeln, aus denen diese Werke sich zusammensetzen, mehrere Hände beteiligt waren, und man kann glauben, Jaume Huguet mehrmals herauszusehen. Ein großes Altarwerk des hl. Vincenz aus Sarria, jetzt im städtischen Museum von Barcelona, hat sich über einen großen Zeitraum, etwa von 148 — 152 erstreckt und scheint von vier Künstlern gefertigt. Vier seiner schönsten, früh geschaffenen Tafeln, prächtige Szenen, die an Lebenswahrheit kaum zu übertreffen sind, die Weihe des hl. Vincenz (Abb. 9 —, sein Bekenntnis vor dem Tyrannen, das Martyrium der Schindung und die Szene der frommen Beter in der Grabkapelle konnte man nach ihrer besinnlich feinen Kunst Huguet zuschreiben, die feinen Porträts der Singenden in der Weihe des Heiligen, die zarte Bildung aller Figuren sprechen für den Meister. Die Scheiterhaufenszene (Abb. 91) muß einem andern Künstler angehören, der, gleichfalls elegant und fein, in den sehr langen Gestalten mit den kleinen Köpfen etwas Preziöses hat, und dessen Farbenwirkung ungewohnte Empfindlichkeit verrät. Das Bild, in dem Engel den Gefangenen

besuchen und ihm Blumen bringen, ist künstlerisch am unbedeutendsten, hier spricht ein etwas philistroses Temperament, die drei letzten Tafeln der Geißelung, der Heilige auf dem Rost und die Sterbeszene (Abb. 92) gehören einem Künstler an, der schon mit beiden Füßen in der Renaissance steht, man sehe die Architektur des Thrones, den Bau des nackten Körpers, die ganz anderen Typen mit anderen Gesten und Bewegungen. Die Bilder, in denen frischeste Lebendigkeit sich ausspricht, und in denen in den Assistierenden sicher eine Fülle von Zeitgenossen portratiert sind, wirken überraschend deutsch; man kennt zwar keinen deutschen Maler aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts in Barcelona, wo vorher deutsche Bildhauer viel gearbeitet haben, mit Namen; der Überschuß an Kraft hier, der nicht ganz aufgesogen wird von der Form, kann indessen kaum anderer als deutscher Herkunft sein; er muß zum mindesten unter starkem deutschen Einfluß stehen.

Reste von einem andern großen Altarwerk sind aus der Kirche Santa Maria del Pino wieder in das Gremio de los Revendedores gelangt. Die Tafeln präsentieren sich schlecht, sie brauchten eine sachverständige Reinigung, künstlerisch sind sie durchaus von hohem Wert. Es ist ein Michaelsaltar, das große Mittelbild des Engels ist in späterer Zeit so übermalt, daß der alte Eindruck nicht mehr herauskommt, die Kreuzigung aber, die leider eine ungeschickte Restauration aufweist, die Erscheinung Michaels am Castell Sant Angelo, und sein Kampf mit den Ketzern sind Huguet zuzuschreiben oder mindestens dem Künstler der ersten vier Tafeln des Vincenzaltares. Ein Bild der hl. Jungfrau, umgeben von der hl. Barbara, Lucia, Agnes und Petronila, entzückend fein und graziös in der Gestaltung, könnte ebenso wie die Wiedergabe der reizenden Legende vom Mont Saint Michel dem Maler der Scheiterhaufenszene vom Retaule aus Sarriá gehören.

Das stolzeste von diesen großen Altarwerken, den Zeugen einer kunstfreudigen Zeit, der Altar des hl. Antonius aus der Kirche San Antonio Abad bei den Esculapios in Barcelona, existiert nicht mehr. Er fiel der Aufruhrwoche von 1909 zum Opfer und ging — ein unersetzlicher Verlust — in Flammen auf. Wir können nur nach Abbildungen uns ein ungefähres Urteil bilden, wieviel die Kunst Kataloniens an ihm verlor. Um eine große Monumentalfigur des hl. Antonius, der schlicht und würdig in dunkler Kutte auf reichgeschnitztem Thron sitzt, gruppierten sich die buntesten und anziehendsten Episoden aus der Legende, bei deren Illustration wieder mehrere Künstlerhände tätig waren. Die Kreuzigungsszene (Abb. 94) ist in der Komposition durchaus der Scheiterhaufenszene vom Vincenzaltar verwandt, in den Typen herrscht solche Ähnlichkeit, daß man meint, der Künstler habe hier die gleichen Modelle abgebildet. Die Doppelszene von dem vornehmen Jüngling, der beim Heiligen Hilfe für seine besessene Schwester sucht und von ihm die Kraft erhält, sie durch Handauflegen zu heilen (Abb. 95), erinnert stark an die vornehme Kunst Huguets in den feinen Typen, und in der mit diesem Bild verwandten Szene am offenen Sarg des Heiligen wird diese Ähnlichkeit so stark, daß man an seiner Mitarbeit nicht zweifeln mochte. Alle Szenen, die, in der die wunderbare Erscheinung des Heiligen einen Unschuldigen vor dem Gehenktwerden bewahrt (Abb. 96), der Besuch des alten Antonius beim noch älteren Paulus in der Wüste und auch die feine Figur der Mitte

haben Teil an einer Vornehmheit der Gestaltung, die den Anschein weckt, als dankte Katalonien auch in diesem Werk viel der Hand des großen Meisters.

Manche der Altäre, deren Ruhm Jaume Huguet jetzt zufällt, gingen früher auf den Namen Vergos, den mehrere Künstler aus derselben Familie trugen, die für die größten Meister Barcelonas gelten. Sie haben verloren, was Huguet gewonnen hat, wenn nicht an Ruhm, wir dürfen dem Urteil der Zeitgenossen trauen, so doch an Kenntnis ihrer Werke, mit der die Schätzung immer Hand in Hand geht.

Eine reichbegabte Künstlerfamilie waren diese Vergos, drei Generationen lang Meister, die von sich reden machten. Ein Jaume Vergos, der von 14 —146 lebte, wird mit Gabriel Alemany, einem andern Maler Kataloniens, zusammen aufgeführt, sein Sohn Jaume, von dem wir wissen, daß er als Maler tätig war, er hat unter anderm für die Confraria del Sant Esprit von Manresa gemalt, hatte das schwere Schicksal, seinen begabtesten Sohn Pablo, den größten Meister seiner Zeit, sterben zu sehen, ein zweiter Sohn von ihm, Rafael, war gleichfalls Maler. Wir wissen, daß Pablo für den Gremio de los Perayres in Barcelona ein Altarwerk des hl. Antonius in Auftrag hatte, er starb 1495 über der Arbeit. Rafael vollendete es allein. Das einzig beglaubigte Werk der Vergos ist der Altar des hl. Stephanus aus Granollers, der jetzt auch Besitz des städtischen Museums in Barcelona ist, an dem sie alle drei, d. h. Jaume II, Pablo und Vergos arbeiteten, und den Jaume und Rafael allein zu Ende führten. An diesem Werke müssen also drei Künstlerhände zu scheiden sein, und dies gelingt auch bis auf eine Tafel, die Verherrlichung des Heiligen (Abb. 97), die archaisch wirkt und so stark in den Typen an den Transfigurationsaltar aus dem Kapitelsaal der Kathedrale erinnert, daß man fast versucht wäre zu glauben, hier läge ein Denkmal des ältesten Jaume, der zu der Zeit jenes Werkes wirkte, vor, das sein Sohn und sein Enkel pietätvoll angewandt hätten. Der Altar erzählt das Leben des hl. Stephanus, er trifft so reizend den Legendenton, daß es sich lohnt, den einzelnen Szenen ausführlich nachzugehen. Die erste Szene, die Geburt des Heiligen, (Abb. 98) zeigt, wie der Teufel, als die Wärterin schläft und niemand auf das Kindchen achtet, dieses mit einem Teufelsbalg vertauscht, man sieht auf einer zweiten Tafel, wie der Teufel beim Klang der Glocken das Kind fallen läßt und es ein Maultier zu einem Kloster bringt, wo Stephanus, als er herangewachsen ist, geweiht wird. Man findet dann seinen unverwesten Leichnam an der schönen Pforte von Jerusalem, und in einer weiteren Szene wird man an sein Grab geführt, wo eine besessene Prinzessin von ihrer Krankheit geheilt wird (Abb. 99). Der Heilige vollführt nach seinem Tode noch Wunder, man sieht die Errettung des Edlen von Pinos aus arabischer Gefangenschaft, eine spezifisch katalanische Legende, die sich im Lande großer Beliebtheit erfreut. Diese alle von einer Hand gemalten Tafeln schreibt man dem Vater Jaume II. zu. Er muß hiernach ein tüchtiger Künstler gewesen sein, geschickt und klar in Zeichnung und Gestaltung, wenn alles auch ein wenig trocken aufgefaßt ist. Aber sein dekoratives Empfinden ist außerordentlich weit ausgebildet. Die flächig gebauten Bilder wirken prachtvoll in der Verteilung von Gold und bunten Farben, und man sehe, wie er die großen Muster der golddurchwirkten Stoffe ornamental auskostet und zur Wirkung bringt. Die

Kreuzigung (Abb. 1) und die Szenen der Predella erscheinen dagegen einfach und schlicht im Erleben von einer biederen, aufrichtigen Kunst, die nicht ganz frei von Langeweile ist, aber durch gute Zeichnung, ausdrucksvolle Typen, bei denen der Künstler viel von Huguet gelernt hat, Eindruck macht. Rafael, dem man diese Tafeln gibt, war vielbeschäftigt, es wäre nicht unmöglich, daß er in manchen Bildern des Vincenzaltares oder der Tafeln vom Michaelsaltar aus dem Gremio de los Revendedores an den Bildern mitgearbeitet hat, in denen man Huguets Art sehen mochte. Die Kreuztragung aus der Predella kommt übrigens in einer Wiederholung in einer Privatsammlung in Barcelona vor. Dem größten Meister Pablo fallen nur vier Figuren des Rahmenwerkes, die vier Propheten des alten Bundes Moses und David, Abraham und Jesaias zu (Abb. 1 1), aber sie genügen, um uns die ganze Meisterschaft des Künstlers darzutun. Hier glüht ein Feuer, von dem Jaume und Rafael Vergos nichts wissen, das über Huguets feine Eleganz hinausgeht und von keinem katalanischen Künstler des Quattrocento mehr erreicht wird. Die mächtigen Gestalten, eng in den Rahmen gepreßt, in Gewändern, die breite goldene Reliefborten einfassen, mit schweren goldenen Ketten, riesengroßen polygonalen Nimben, deren innerer Teil wie in züngelnden Strahlen lodert, mit langen, vielfach verschlungenen Spruchbändern in der Hand, konnen als Muster für die Manier des goldenen Stuckreliefs gelten, das hier bei den Figuren des Rahmenwerkes besonders reichlich angewandt wird. Trotz allem aber spricht die Kunst des Malers, die eigentlich nur in den Köpfen zur Geltung kommt, mit voller Kraft. Denn diese mächtigen Köpfe, von wallenden Haaren und langem Bart eingerahmt — Jesaias allein macht eine Ausnahme —, mit kräftiger, energischer Bildung der einzelnen Teile des Gesichtes, deren Plastik durch ein reiches Spiel von Licht und Schatten erhoht wird, mit dem düsteren, feierlichen Ernst im Ausdruck, sind erhaben in der Gestaltung, hier ist die volle reife Kunst der Renaissance erreicht, und Pablo Vergos, dessen glühender Geist aus keinem andern uns erhaltenen Denkmal spricht, gehört schon dieser Schöpfung wegen zu den größten Meistern.

Neben diesen besten Künstlern standen auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts weitere gute Maler, die in ihren Werken sich an deren Kunst anlehnten oder eigenes Temperament und eigenes Konnen sprechen ließen. Huguets Werke finden z. B. in dem schönen Altar des hl. Bernhard im Museum von Cagliari, dessen Autoren der sardinische Gelehrte Carlo Aru nach einem Dokument in den Malern G. Figuera und R. Thomas fand, vor allem in den feinen Seitenszenen eine verwandte Kunst, ganz stark spricht seine Art dann aus dem leider sehr zerstorten Altarwerk der hl. Julita und ihres Sohnes Quiricus im städtischen Museum in Barcelona. Die Propheten von Pablo Vergos sind verschiedentlich nachgeahmt, das Museum in Vich besitzt z. B. zwei von ihnen, und in dem Altarwerk von San Pere de Vilamayor erscheinen sie wieder, aber die alte Gewalt ist nicht erreicht. Eine sehr volkstümliche, in der Auffassung sympathische Kunst vertreten die vielen großen Tafeln eines Marienaltares aus Vich von 147 , in einigen Bildern, z. B. der Flucht nach Ägypten, wo ein Engel die heilige Familie geleitet, Maria, die das Kind innig an sich drückt, von einer Magd gefolgt wird und Joseph sorgsam eine Kuh führt, tritt dieser trauliche Charakter ganz stark hervor.

Was von Francisco Solives erhalten ist — das Museum in Vich besitzt ein Altarwerk und ebenso San Llorens de Morunys einen Marienaltar von 1481 —, offenbart eine tüchtige und ehrliche, aber harte und etwas philiströse Kunst. Zwei Tafeln aus Santa Maria del Mar in Barcelona, die Auferstehung Christi und ein Pfingstbild, in denen man deutschen Einfluß zu erkennen glaubt, und die man sowohl Bernardo Gaffer als Domingo Sans zugeschrieben hat, sind sehr zerstört und übermalt; was sich vom alten Zustand erkennen läßt, klingt im großen und ganzen an die Kunst der katalanischen Altarwerke an und läßt die deutschen Anregungen nur in einzelnen Gestalten spüren.

Über das mittlere Niveau erhebt sich das Altarwerk der hl. Thekla und des hl. Sebastian aus dem Claustro der Kathedrale in Barcelona, das man ohne zureichenden Grund einem Pere Alemany gibt, von dem man weiß, daß er viel Aufträge erhielt und auch verschiedentlich mit Rafael Vergos zusammen tätig war. Die individuelle Gestaltung, die feine sichere Zeichnung, die starke innere Lebendigkeit zeugen für einen großen Künstler, und ein verwandter Geist spricht aus dem Altarwerk der hhl. Justa und Rufina mit den bezaubernd frisch erzählten Szenen aus der Legende dieser Heiligen im bischoflichen Museum in Barcelona, das zu den Meisterwerken quattrocentistischer Kunst in Katalonien gehört. Das Museum in Vich besitzt vom Künstler dieses Altars einen Christus, der dem Grab entsteigt. Man nennt den Maler dort Gabriel Guardia, der 15 1 in Manresa bezeugter Weise einen Trinitätsaltar schuf, den das Museum der Kathedrale heut noch aufbewahrt. Die Kunst in diesem großen Altarwerk, das im Mittelbilde die Trinität (Abb. 1 2), an den Seiten volkstümlich lebendige Szenen des Alten und Neuen Testaments vorführt, scheint in der Feinheit der Zeichnung nur etwas nachzustehen und ebenso in der Tafel mit dem hl. Augustin aus dem Museum in Vich, die man gleichfalls Gabriel Guardia gibt. War er der Schöpfer aller dieser Werke, so hat er in dem Altar der hhl. Justa und Jufina sein unbedingtes Meisterwerk geschaffen. Der Altar aus Manresa erinnert in den Typen, dem Bau einiger Szenen weiter so stark an ein Altarwerk aus Tortosa, den Transfigurationsaltar aus der Kapelle Pere Ferrer hinter dem Hauptaltar der Kathedrale, daß man hier an direkte Mitarbeit Guardias denken konnte. Das schone Altarwerk mit seinen seltenen Darstellungen aus dem Alten Testament: Moses und der brennende Busch, Moses vor Gott auf dem Berge Sinai, Elias im Feuerwagen, Elias und die Abgesandten von Ochozias, denen sich aus dem Neuen Testamente die Verklärung, Kreuzigung, Himmelfahrt und das Jüngste Gericht anschließen, ist ein rechtes Beispiel für die ausklingende katalanische Kunst des 15. Jahrhunderts. Sehr sorgfältig in äußerer Gestaltung, aufrichtig empfunden, aber ohne Große und ohne Schwung des Gefühls gibt es in einigen Bildern kuriose Beispiele für die realistische katalanische Auffassung. Elias' Feuerwagen ist z. B. ein richtiger einfacher Bauernwagen, aus dem nur Feuerflammen schlagen, und auf dem vorgespannten Pferde sitzt ein Engel, den man, wenn ihn nicht Flügel und das lange Kleid als himmlischen Gast auswiesen, für einen [illegible] Dudelbuben halten konnte. In den Typen sprechen neben Guardia noch andere Künstler, [illegible] vor allem in der Kreuzigungsszene aufs stärkste an Rafael Vergos und in einem andern Bilde an den Künstler der Scheiterhaufenszene vom Vincenzaltar erinnert. Wenn man an eine

Mitarbeit von Rafael glauben konnte, würde man bei dem zweiten Künstler eher eine starke Nachahmung eines Vorbildes annehmen.

Daneben stehen in der katalanischen Kunst der zweiten Hälfte des Quattrocento Werke, die fremdem Einfluß nachgehen. In dem prächtigen Altarwerk des hl. Martin aus dem städtischen Museum in Barcelona, das Antonio de Houye zugeschrieben wird, spricht vereinzelt noch einmal italienisch-französische Kunst; viel machtvoller aber erweist sich der flämische Einfluß der neben eigenem in dem schönen großen Werk des städtischen Museums in Barcelona, das dem Täufer, der hl. Eulalia und dem hl. Sebastian gewidmet ist, und in den prachtvollen Orgelflügeln aus der Seo d'Urgell zum Ausdruck kommt, wenn auch nie wieder in gleicher Stärke wie bei Dalmau. Die Porträtköpfe der beiden Tafeln: „Die Darstellung im Tempel" (Abb. 13) des letzteren Werkes, sowie die dazu gehörigen Gestalten des hl. Od und des hl. Hermengol, die Köpfe der Maria und Johannes des Täufers sind groß gesehen und in ausdrucksvollen Linien gegeben. Kataloniens Kunstruhm, vor allem der der Hauptstadt, hat dann andere Künstler angezogen, die hier ihre Meisterwerke schufen. Bartolomeo Bermejo, der sich latinisierend Rubeus, der Rote nannte, aus Cordoba, ein Künstler, der auch außerhalb Kataloniens in Werken bekannt ist, uns aber hier nur mit den Gemälden beschäftigen soll, die Katalonien heut noch zu seinen großten Schätzen zählt, fügt der heimischen Kunst eine fremde schöne Note hinzu. Ein Werk jüngeren Datums scheinen die vier Tafeln, von denen zwei der Sammlung Amatller, zwei dem städtischen Museum in Barcelona gehören, die Christi Auferstehung, Christus im Limbus, Christus mit den Erlösten des Alten Testamentes im Paradies (Abb. 14) und Christi Himmelfahrt darstellen. Äußerlich, wie alle seine Werke, stark an die flämische Kunst anklingend, sind sie erfüllt von einer innerlichen Poesie, die in den weicheren Linien, dem reicheren Spiel von Licht und Schatten zum Ausdruck kommt. Die Tafel, wie Christus die Erlösten des Alten Bundes unter der Musik der Engel in das Paradies führt, von dessen Pforte der Engel mit dem Schwerte weichen mußte, gehört zu den schönsten, ikonographisch interessantesten Erfindungen der Kunst. Kostbare Steine bilden die Wände des Paradieses, auf seinem Boden wachsen Tausende von Blumen, und in der Mitte erhebt sich groß der Apfelbaum, in dessen Zweigen das Kreuz steht, das aus seinem Holz gefertigt war und so die alte Sünde sühnte. Das Hauptwerk Bermejos, das er stolz signiert hat, ist das Bild der Pietà aus der Kathedrale (Abb. 105), das in dem Kapitelsaal hängt, in dem sich das Grab des Kanonikus Luis Despla befindet, der es 1490 malen ließ, und der auf dem Bilde kniend dargestellt ist. In unvergleichlich ernster Weise, die aufgenommen wird von der düsteren Landschaft, kommt Marias Schmerz um den toten Sohn zum Ausdruck. Das Bild ist in der feinen, sicheren Zeichnung, den wundervollen, dunkelglühenden Farben eines der großten Meisterwerke aller Zeiten. Die tiefe Poesie, die alles durchwebt, die starke Leidenschaft des Gefühls ist katalanischer Kunst wesensfremd, am meisten ist von dem Cordobesen vielleicht Pablo Vergos beeinflußt. Ein weiteres Bild Bermejos aus dem Museum in Vich, ein Christus mit der Dornenkrone, berührt wie ein Wunder der Gestaltung. Die genaue Zeichnung der vollen Renaissancekunst,

die aufs lebhafteste an Dürers reife Christusgestalten denken läßt, müßte hier schon etwa zwanzig Jahre früher in gleich vollendeter Linienkunst mit dem gleich ergreifenden Ausdruck geschaffen sein, vielleicht nur, daß das Leiden, das in der deutschen Bildung von eisenhartem Willen bezwungen wird, sich weicher zu erkennen gibt. Neben Bermejo stand ein anderer Meister aus Spanien, Mestre Alfonso, von dem wir eine einzige Tafel von 1473 kennen, den Tod des hl. Medin aus dem Kloster San Cugat bei Barcelona, die einst zu einer Serie von Märtyrerbildern dort gehörte, jetzt im städtischen Museum in Barcelona (Abb. 106 und 107). Das eine Werk genügt, ihn als einen der ganz Großen auszuweisen. Die unvergleichliche Lebenswahrheit dieser Darstellung, die sich in dem brechenden Blick des Heiligen, der Willensanspannung des Henkers bei seinem grausigen Werk, den prachtvollen Figuren der Assistierenden wie in dem schlafenden Hund, der Klosterfassende von San Cugat im Hintergrunde äußert, konnte von katalanischer Kunst beeinflußt sein, aber sie wird von einer Größe und einem Ernst getragen, der dem mehr dem Reiz des Tages nachgehenden Katalonien fremd ist. Was Mestre Alfonso hierin zu lernen hatte, ließ er sich von den großen Meistern Italiens sagen, deren Kunst vor allem in den unvergleichlich schönen Porträtköpfen spricht, die aber mehr als Nachahmung, die homogene Leistung sind. Was Valencia und Aragon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts neben Katalonien schufen, mit dem sie ständig im Austausch stehen, beweisen Werke, die im städtischen Museum in Barcelona hängen. Der Ursulaaltar von Juan Reixach dem Jüngeren, 1468 signiert (Abb. 108), dessen eine Seite leider sehr zerstört ist, gehört zu den entzückend feinsten Schöpfungen, die in der munteren Erzählungskunst bestes katalanisches Erbe scheinen. Etwas ernster und bedächtiger spricht Aragon in den Tafeln des Johannesaltares (Abb. 109 und 110), den man sich gegen 1470 entstanden denken konnte, und der das Leben des Täufers höchst unbefangen im Zeitkostüm wiedergibt, aber gerade dadurch jene Lebensfrische erreicht, die zuerst in katalanischer Kunst zum Ausdruck kam. In seinen eigenen Werken spürt man in Katalonien um 1500 ein Nachlassen der Kraft. Die Museen sind zwar noch reich an guten Malereien, daneben aber tauchen Schöpfungen auf, die allzusehr das Gold der großen Kunst in kleine Münze wechseln und den Ausdruck äußerlich und leer, ja manchmal fast trivial gestalten. Es gibt noch interessante Künstler! Joan Gasco, der Navarrese, der in Katalonien lebt, hat z. B. eine Fülle anziehender Werke geschaffen, an denen das Museum in Vich sehr reich ist, und die in einigen Werken überraschend stark an deutsche Kunst gemahnen, und in Barcelona malt um 1525 ein unbekannter holländisch orientierter Künstler das Altarwerk des hl. Eligius (Abb. 111) für die Kirche San Augustin, das heut das städtische Museum besitzt, und das wie ein letzter frischer Sprößling am Baum der katalanischen Kunst erscheint, der vier Jahrhunderte hindurch reiche Früchte trug. Katalonien erreicht nicht wie Italien den Gipfel seiner Kunst erst in der Renaissance, seine Blüte liegt früher, jetzt übernehmen andere Provinzen Spaniens die Führung, aber was es vorher geleistet hat, die zahlreichen Werke, mit denen es im Mittelalter nicht sein Land allein, sondern die ganze Welt beschenkt hat, gaben ihm ein Recht, sich auszuruhen, neue Kräfte zu sammeln, die seit dem 17. Jahrhundert wieder sich so lebhaft auswirken, daß der Kunstruhm der Gegenwart anfängt, dem der früheren Zeit gleichzukommen.

REGISTER

1. Katalanisch. Gegen 11 . Fresko San Quirse de Pedret: Die klugen Jungfrauen. Detail. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

2a, b. Katalanisch. Gegen 1150. Fresko San Miquel de la Seo d'Urgel: Maria und Johannes. Johannes der Täufer und Petrus. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

3. Katalanisch. 2. Hälfte 12. Jahrhundert. Fresko Santa Maria de Mur. Christus in majestate. Museum in Boston. Phot. Vilaseca.

4a. Katalanisch. 2. Hälfte 12. Jahrhundert. Apostelfries. Detail. Phot. Vilaseca.

b. Katalanisch. 2. Hälfte 12. Jahrhundert. Fresko Saint Martin de Fenouillar: Anbetung der Könige. Detail. Saint Martin de Fenouillar. Phot. Mas.

TAFEL I

Katalanisch. 2. Hälfte 12. Jahrhundert. Fresko Santa Maria de Tahull. Die Jungfrau Maria. Detail. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

5. Katalanisch. 2. Hälfte 12. Jahrhundert. Fresko Santa Maria de Mur. Fensterlaibungen. Museum in Boston. Phot. Vilaseca.

6a. Katalanisch. 2. Hälfte 12. Jahrhundert. Fresko San Climent de Tahull. Christus. Detail. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

b. Katalanisch. 2. Hälfte 12. Jahrhundert. Apostel. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

c. Katalanisch. 2. Hälfte 12. Jahrhundert. Fresko Santa Maria de Tahull: Jesuskind. Detail. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

7a. Katalanisch. 2. Hälfte 12. Jahrhundert. Fresko Santa Maria de Tahull: Apostel. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

b. Katalanisch. 2. Hälfte 12. Jahrhundert. Fresko Santa Maria de Tahull: Apostel. Detail Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

c. Katalanisch. 2. Hälfte 12. Jahrhundert. König aus der Anbetung. Detail. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

8a. Katalanisch-Byzantinisch. Um 1250. Fresko Santa Maria de Bohí: Steinigung des Stephanus. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

b. Katalanisch-Byzantinisch. Um 1250. Tierfigur. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

9. Katalanisch-Byzantinisch. 1. Hälfte 13. Jahrhundert. Fresko Santa Maria d'Esterri d'Aneu: Seraphin. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

10a. Katalanisch-Byzantinisch. 1. Hälfte 13. Jahrhundert. Der hl. Benedikt? Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

1 b. Katalanisch-Byzantinisch. 1. Hälfte 13. Jahrhundert. Der hl. Rafael. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

c. Katalanisch. 2. Hälfte 13. Jahrhundert. Altarumbau aus Encamp. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

11. Katalanisch. Um 125 . Fresko Santa Maria de Barbara. Anbetung der Könige. Barbara. Phot. Mas.

12a. Katalanisch. Um 115 . Frontal aus Seo d'Urgel: Christus und die Jünger. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

b. Katalanisch. Gegen 12 . Frontal des hl. Andreas. Museum von Vich. Phot. Mas.

TAFEL II

Katalanisch. Um 115 . Frontal aus Seo d'Urgel. Christus, die Apostel und der hl. Martin. Mittelfigur von Christus. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

13. Katalanisch. Nach 115 . Tafel mit 9 Bischofen aus San Sadurni de Tabernoles. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

14. Katalanisch. Gegen 12 . Seitentafel zum Frontal des hl. Andreas aus Vich. Bischofl. Museum, Solsona. Phot. Mas.

15a. Katalanisch. 1. Hälfte 13. Jahrhundert. Marienfrontal. Museum in Vich. Phot. Thomas.

b. Katalanisch. 1. Hälfte 13. Jahrhundert. Margaretenfrontal. Museum in Vich. Phot. Thomas.

16. Katalanisch. Um 125 . Frontal des hl. Andreas. Mittelfigur von Christus. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

17a. Katalanisch. 2. Hälfte 13. Jahrhundert. Altarseitentafel. Kronung Marias. Museum in Vich. Phot. Thomas.

b. Katalanisch. 2. Hälfte 13. Jahrhundert. Maria mit den Gaben des hl. Geistes und Johannes. Museum in Vich. Phot. Thomas.

18. Katalanisch. 2. Hälfte 13. Jahrhundert. Altartafel. Christus und die Apostel. Sammlung Amatller, Barcelona. Phot. Mas.

19. Katalanisch. 2. Hälfte 13. Jahrhundert. Marienfrontal aus Mussol. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

20 a. Katalanisch. Um 13 . Altarseitentafel: Engel. Museum in Vich. Phot. Vilaseca.

b. Katalanisch. Um 13 . Altarseitentafel. Sankt Peter und Paul. Museum in Vich. Phot. Vilaseca.

TAFEL III

Katalanisch. Um 1300. Der hl. Petrus. Museum in Vich. Phot. Thomas.

21. Katalanisch. 2. Hälfte 13. Jahrhundert. Detail vom Altarumbau aus Encamp (vergl. Nr. 10c). Apostel. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

22. Katalanisch. Um 13 . Frontal der hl. Julita und des hl. Quiricus aus Durro. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

23. Katalanisch. Um 115 . Frontal aus Esterri de Cardos. Christus und die Apostel. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

24a. Katalanisch. Um 1200. Frontal des hl. Vincenz aus Treserra. Museum in Lèrida. Phot. Mas.

b. Katalanisch. Um 1150. Marienfrontal aus Esterri de Cardos. Barnard Cloisters. New-York. Phot. Vilaseca.

25a. Aragonesisch. 1. Hälfte 14. Jahrhundert. Frontal des hl. Domingo. Mittelfigur des Heiligen. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

b. Aragonesisch. 1. Hälfte 14. Jahrhundert. Seitenszene. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

26. Katalanisch. 1. Hälfte 14. Jahrhundert. Frontal des hl. Cyprian. Museum in Vich. Phot. Thomas.

27. Mallorkinisch. 1. Hälfte 14. Jahrhundert. Frontal des hl. Bernhard aus der Templerkirche in Palma. Bischöfl. Museum, Palma de Mallorca. Phot. Mas.

28. Katalanisch. 138 . Figur der Santa Maria del Socos auf hölzernem Schrein. Santa Maria de la Merced, Barcelona. Phot. Mas.

TAFEL IV

Katalanisch. 2. Hälfte 14. Jahrhundert. Ciborium aus Estimariu. Christus in majestate. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

29. Ferrer Bassa. 1345/46. Fresken der Michaelskapelle aus Santa Maria de Pedralbes: Grablegung. Pedralbes. Phot. Mas.

3 . Ferrer Bassa. 1345/46. Die Frauen mit dem Engel am Grabe. Pedralbes. Phot. Mas.

31. Ferrer Bassa. 1345/46. Die Himmelfahrt. Pedralbes. Phot. Mas.

32a. Jaume Serra. 1367. Altarwerk des Fray Martin de Alpartir: Geburt Christi. Mus. in Zaragoza. Phot. Mora.

b. Jaume Serra. 1367. Das jüngste Gericht. Mus. in Zaragoza. Phot. Mas.

TAFEL V

Jaume Serra: Marienaltar aus Sijena. Mittelbild. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

33. Jaume Serra: Die Muttergottes mit Enrique de Trastamara und seiner Familie. Sammlung Ramon, Zaragoza. Phot. Mas.

34. Jaume Serra-Kreis. Die Muttergottes. Sammlung Plandiura, Barcelona. Phot. Mas.

35. Jaume Serra. Marienaltar aus Sijena. Die Auferstehung. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Inst. d' Estudis Catalans.

36. Jaume Serra. Marias Tod. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Institut d' Estudis Catalans.

37a. Jaume Serra. Predella: Das Abendmahl. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Institut d'Estudis Catalans.

b. Jaume Serra. Die Jungfrau Maria mit Heiligen. Bischofl. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

38. Jaume und Pere Serra? Stifterkopf aus der Tafel des hl. Vincenz. Bischöfl. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

39. Pere Serra. 1394. Der Heiligegeistaltar. Seo von Manresa. Phot. Mas.

4 . Pere Serra. 1394. Die Schöpfungsszene. Seo von Manresa. Phot. Mas.

41. Pere Serra. Pfingstbild. Kapitelsaal von Santa Ana in Barcelona. Phot. Mas.

42. Pere Serra. 1414/15. Allerheiligenaltar aus San Cugat del Vallès. Die Kreuzigung. Bischöfl. Museum, Barcelona. Phot. Mas.
43. Pere Serra. 1414/15. Apostel und Heilige. Bischöfl. Museum, Barcelona, Phot. Mas.
44. Pere Serra. Pfingstaltar aus San Llorens de Morunys: Johannes auf Patmos. San Llorens de Morunys. Phot. Mas.
45. Pere Serra-Kreis. Marienkopf. Museum in Vich. Phot. Mas.
46. Pere Serra: Der hl. Mathias. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.
47. Serra-Kreis. Altarwerk der hhl. Anna, Johannes der Evang. und Antonius. Mittelbild. Colegiata von Cardona. Phot. Mas.
48. Serra-Kreis. Die Hölle. Colegiata von Cardona. Phot. Mas.
49. Serra-Kreis. Meister des Altars der hhl. Anna, Johannes und Antonius. Die Taufe Christi. Bischöfl. Museum, Solsona. Phot. Mas.
50. Serra-Kreis. Altartafel des hl. Vincenz aus Estimariu. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.
51. Serra-Kreis. Tafel mit Szenen aus dem Leben des hl. Onofrius. Kapitelsaal der Kathedrale, Barcelona. Phot. Mas.
52. Katalanisch. Um 1400. Altarwerk des hl. Martin von Tours. Detail. Museum in Vich. Phot. Thomas.
53. Jaume Cabrera. 14 6. Altar des hhl. Michael und Nikolaus. Szene vom Monte Gargano. Museum der Seo von Manresa. Phot. Mas.
54. Jaume Cabrera. 14 6. Der Erzengel Michael beim Jüngsten Gericht. Museum der Seo von Manresa. Phot. Mas.
55a. Jaume Cabrera. 14 6. Szene der Legende des hl. Nikolaus. Museum der Seo von Manresa. Phot. Mas.
b. Jaume Cabrera. 14 6. Szene der Legende des hl. Nikolaus. Museum der Seo von Manresa. Phot. Mas.
56. Jaume Cabrera. 14 6. Predella. Die Beweinung. Museum der Seo von Manresa. Phot. Mas.
57. Jaume Cabrera. Die Muttergottes. Museum in Vich. Phot. Thomas.
58. Lluis Borassa. 1414. Altar von Santa Clara. Kreuzigung. Museum in Vich. Phot. Thomas.
59. Lluis Borassá. 1405. Christusaltar aus Guardiola. Detailszenen. Sammlung Soler y March, Barcelona. Phot. Mas.
60. Lluis Borassá. 1414. Die hl. Delfina. Museum in Vich. Phot. Thomas.

TAFEL VI

Lluis Borassá. 1414. Altar von Santa Clara. Detail. Der hl. Domingo rettet Schiffbrüchige. Museum in Vich. Phot. Mas.

61. Lluis Borassá. 1414. Heiligenfiguren. Museum in Vich. Phot. Thomas.
62. Lluis Borassá. Petrusaltar. Petrus auf dem Wasser. Casa rectoral Tarrasa. Phot. Mas.
63. Lluis Borassá. Petrusaltar. Verherrlichung Petri. Casa rectoral Tarrasa. Phot. Mas.

64. Lluch. 142 . Marienaltar aus Cervera. Mittelbild. Detail. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

65. Lluch? Altarwerk aus Guimerá: Die Schöpfung. Museum in Vich. Phot. Thomas.

66. Lluch? Altarwerk aus Guimerá: Adam und Eva. Museum in Vich. Phot. Thomas.

67a. Lluch? Altarwerk aus Guimera: Abendmahl. Museum in Vich. Phot. Thomas.

b. Lluch? Altarwerk aus Guimera: Marias Tod. Museum in Vich. Phot. Thomas.

68. Katalanisch. Um 1425. Triptychon: Maria und Heilige. Museum in Vich. Phot. Thomas.

69. Katalanisch. Um 1425. Marienbild aus Andorra. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

7 . Katalanisch. Um 1425. Die Muttergottes mit Jesuskind und Engeln. Kapitelsaal der Kathedrale von Barcelona. Phot. Mas.

71. Katalanisch. Um 145 . Die Muttergottes mit Jesuskind und Engeln. Bischöfl. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

72. Borassa-Kreis. Um 142 . Kopf aus dem Rahmenwerk eines Altares. Bischöfl. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

TAFEL VII

Borassá-Kreis. Um 1420. Altar der hl. Ursula in der Colegiata in Cardona. Mittelbild. Cardona. Phot. Mas.

73. Borassá-Kreis. Um 1425. Altar Johannes des Täufers. Bischöfl. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

74. Borassá-Kreis. Um 1430. Altar des hhl. Michael und Petrus aus San Miquel de la Seo. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

75a. Borassá-Kreis. Um 1430. Das Abendmahl. Bischöfl. Museum, Solsona. Phot. Mas.

b. Borassá-Kreis. Um 1430. Detail. Bischöfl. Museum, Solsona. Phot. Mas.

76. Katalanisch. Um 1440. Altar des hhl. Markus und Aniol. Detailszene. Museum der Seo von Manresa. Phot. Mas.

77. Bernhard Martorell. Gegen 144 . Detail. Das Jüngste Gericht. Santa Maria de Tarrasa. Phot. Mas.

78. Bernhard Martorell. Gegen 144 . Altar des hl. Michael. Santa Maria de Tarrasa. Phot. Mas.

79. Katalanisch. Gegen 144 . Transfigurationsaltar. Die Verklärung Christi. Kapitelsaal der Kathedrale, Barcelona. Phot. Mas.

8 . Katalanisch. Gegen 144 . Transfigurationsaltar. Die Hochzeit von Kanaan. Kapitelsaal der Kathedrale, Barcelona. Phot. Mas.

81. Katalanisch. Um 145 . Altar der hhl. Clara und Catharina. Mittelbild. Kapitelsaal der Kathedrale, Barcelona. Phot. Mas.

82. Luis Dalmau. 1445. Die Ratsherren von Barcelona vor der Jungfrau. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

83. P. Nisart? Der hl. Georg. Bischöfl. Museum, Palma de Mallorca. Phot. Mas.

84. Jaume Huguet. 1460. Altar der hhl. Abdon und Senen. Mitteltafel. Santa Maria de Tarrasa. Phot. Mas.

85. Jaume Huguet. 1464. Altar des Condestable. Mitteltafel. Museum Santa Agueda in Barcelona. Phot. Mas.

86. Jaume Huguet. 1486/88. Altar des hl. Augustin. Die Weihe des Heiligen. Gremio de los Curtidores, Barcelona. Phot. Mas.

87. Jaume Huguet. 1486/88. Detail. Gremio de los Curtidores, Barcelona. Phot. Mas.

88. Jaume Huguet. 1486/88. Die Disputation. Gremio de los Curtidores, Barcelona. Phot. Mas.

TAFEL VIII

Jaume Huguet. Altar des hl. Georg. Mitteltafel. Detail. Der hl. Georg. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

89. Jaume Huguet. Altar des hl. Georg. Mitteltafel. Detail: Die Prinzessin. Städt. Museum, Barcelona, Phot. Mas.

90. Katalanisch. Um 148 . (Huguet?) Vincenzaltar aus Sarria: Die Weihe des Heiligen. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

91. Katalanisch. Um 148 . Vincenzaltar aus Sarria. Szene des Martyriums des Heiligen. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

92. Katalanisch? Nach 15 . Vincenzaltar aus Sarria. Der Tod des Heiligen. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

93. Jaume Huguet. Altar der hl. Julita und des hl. Quiricus. Detail. Das Martyrium des Heiligen. Bischöfl. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

94. Meister der Szene des Martyriums des hl. Vincenz (vergl. Nr. 92). Antoniusaltar. Kreuzigung. Aus der Kirche San Antonio Abad, Barcelona. Vernichtet. Phot. Mas.

95. Katalanisch. (Huguet?) Altarwerk des hl. Antonius. Wunder des Heiligen. Aus der Kirche San Antonio Abad, Barcelona. Vernichtet. Phot. Mas.

96. Katalanisch. (Huguet?) Altarwerk des hl. Antonius. Wunder des Heiligen nach seinem Tode. Aus der Kirche San Antonio Abad, Barcelona. Vernichtet. Phot. Mas.

97. Vergos? 1494 15 2. Altarwerk des hl. Stephanus aus Granollers. Städt. Museum Barcelona. Phot. Mas.

98. Jaume Vergos. 1494/15 2. Altarwerk des hl. Stephanus. Die Geburt des Heiligen. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

99. Jaume Vergos. 1494/15 2. Heilung einer Prinzessin am Grabe des Heiligen. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

100. Rafael Vergos. Stephansaltar. Die Kreuzigung. Detail. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

101. Pan Vergos. 1494. Stephansaltar. Vier Prophetenfiguren (Abraham, Moses, David, Jesaias). Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

102. Gabriel Guardia. 15 1. Trinitätsaltar aus Manresa. Mittelbild. Museum der Stadt Manresa. Phot. Mas.

103. Katalanisch. Um 148 . Darstellung im Tempel. Orgelflügel aus Seo d'Urgel. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

114. Bartolomeo Bermejo. Christus und die Erlösten des alten Bundes im Paradies. Sammlung Amatller, Barcelona. Phot. Mas.

115. Bartolomeo Bermejo. 149 . Pieta. Kapitelsaal der Kathedrale, Barcelona. Phot. Mas.

116. Mestre Alfonso. 1473. Der Tod des hl. Medin aus San Cugat del Vallès. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

117. Mestre Alfonso. 1473. Detail. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

118. Joan Reixach. 1468. Ursalaaltar aus Cubells. Detail. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

119. Aragonesisch. Um 147 . Johannesaltar. Die Namensgebung des Heiligen. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

120. Aragonesisch. Um 147 . Die Enthauptung des Heiligen. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

121. Katalanisch. Um 1425. Altarwerk des hl. Eligius. Mittelbild. Aus der Kirche San Augustino in Barcelona. Städt. Museum, Barcelona. Phot. Mas.

1. Fresko aus Pedret: Die klugen Jungfrauen. Detail

2. Fresko aus San Miguel de la Seo: Maria und Johannes; Johannes der Täufer und Petrus

3. Fresko aus Santa Maria de Mur: Christus in majestate

a

b

4a. Fresko aus Santa Maria de Mur: Die Apostel. Detail
4b. Fresko aus Saint Martin de Fenouillar: Die Anbetung der Könige

Tafel 1. Maria aus der Apsis von Santa Maria de Tahull. Detail

5. Fresko aus Santa Maria de Mur: Fensterlaibungen

a

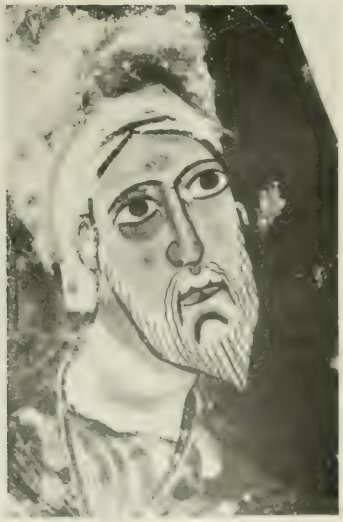
b

c

6a. Fresko von San Climent de Tahull: Christus. Detail
6b. Fresko von San Climent de Tahull: Apostel. Detail
6c. Fresko von Santa Maria de Tahull: Jesuskind. Detail

a

b

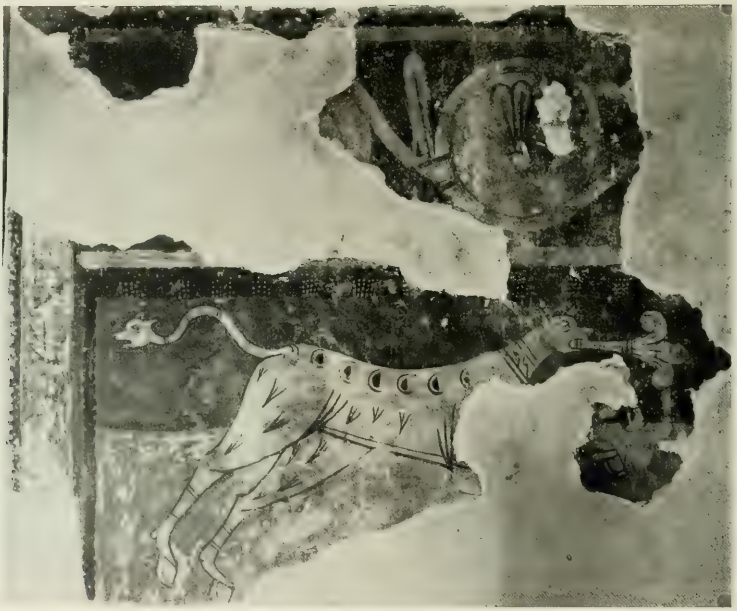


c

a. Fresko Santa Maria de Tahull: Apostel
b. Fresko Santa Maria de Tahull: Apostel
c. Fresko Santa Maria de Tahull: Ein König aus der Anbetung. Detail

a

b



8a. Fresko Santa Maria de Bohì: Steinigung des Stephanus
8b. Fresko Santa Maria de Bohì: Tierfigur

9. Fresko Santa Maria d'Esterri d'Aneu: Seraphin

a

b

c

1 a. Fresko aus Santa Maria d'Esterri d'Aneu: Der hl. Benedikt?
. b. Fresko aus Santa Maria d'Esterri d'Aneu: Der Erzengel Raphael
1 c. Altarumbau aus Encamp

11. Fresko aus Santa Maria de Barbará: Anbetung der Könige. Detail

a

b

12a. Frontal aus Seo d'Urgel: Christus und die Jünger
12b. Frontal des hl. Andreas (Museum von Vich)

Tafel II. Frontal aus Seo d'Urgel: Christus, die Jünger und der hl. Martin
Mittelfigur von Christus

13. Tafel mit 9 Bischöfen aus San Sadurní de Tabernoles

14. Seitentafel zum Frontal des hl. Andreas im Vicher Museum, Solsona

a

b

15a. Marienfrontal im Museum von Vich
15b. Frontal der hl. Margarete im Museum von Vich

16. Frontal des hl. Andreas aus dem städt. Museum, Barcelona. Mitteltafel

a

b

17a. Altarseitentafel: Krönung Marias
17b. Altarseitentafel: Maria mit den Gaben des hl. Geistes und Johannes

18. Altartafel: Christus und die Apostel. Sammlung Amatller

19. Marienfrontal aus Mussol

a

b

20a. Altarseitentafel: Engel

Tafel III. Altarseitentafel. Der hl. Petrus

21. Seitentafel vom Altarumbau aus Encamp: Apostelfiguren

22. Frontal der hl. Julita und des hl. Quiricus

23. Relieffrontal: Christus und die Apostel

a

b

24a. Relieffrontal des hl. Vincenz aus dem Museum in Lérida
24b. Relieffrontal der Jungfrau Maria. Barnard Cloisters, New York

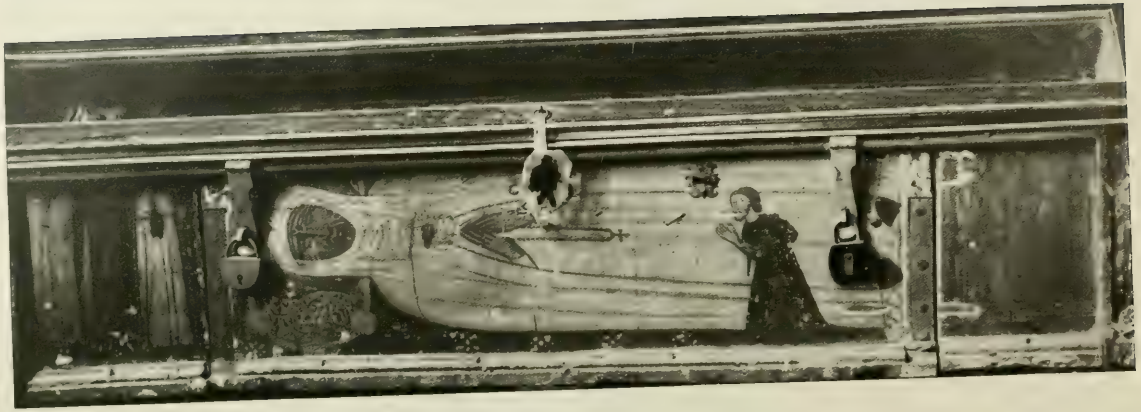
a

b

25. Frontal des hl. Domingo. a. Mittelbild: Der Heilige
25. Frontal des hl. Domingo. b. Szene aus seinem Leben

26. Frontal des hl. Cyprian

27. Frontal des hl. Bernhard. Palma de Mallorca



28. Grabfigur der Santa Maria del Socos

Tafel IV. Cimborium aus Estimariu

29. Ferrer Bassa: Grablegung

30. Ferrer Bassa: Die Frauen am Grabe. Pedralbes

51. Ferrer Bassa: Himmelfahrt. Pedralbes

a

b

32a. Jaume Serra: Altar des Fray Martin de Alpartir: Geburt Christi
32b. Jaume Serra: Altar des Fray Martin de Alpartir: Das Jüngste Gericht

Tafel V. Jaume Serra: Altar von Sijena: Mittelbild

33. Jaume Serra: Die Muttergottes mit dem Jesuskind, Engeln und Stiftern

34. Jaume Serra-Kreis: Die Muttergottes mit Jesuskind und Engeln

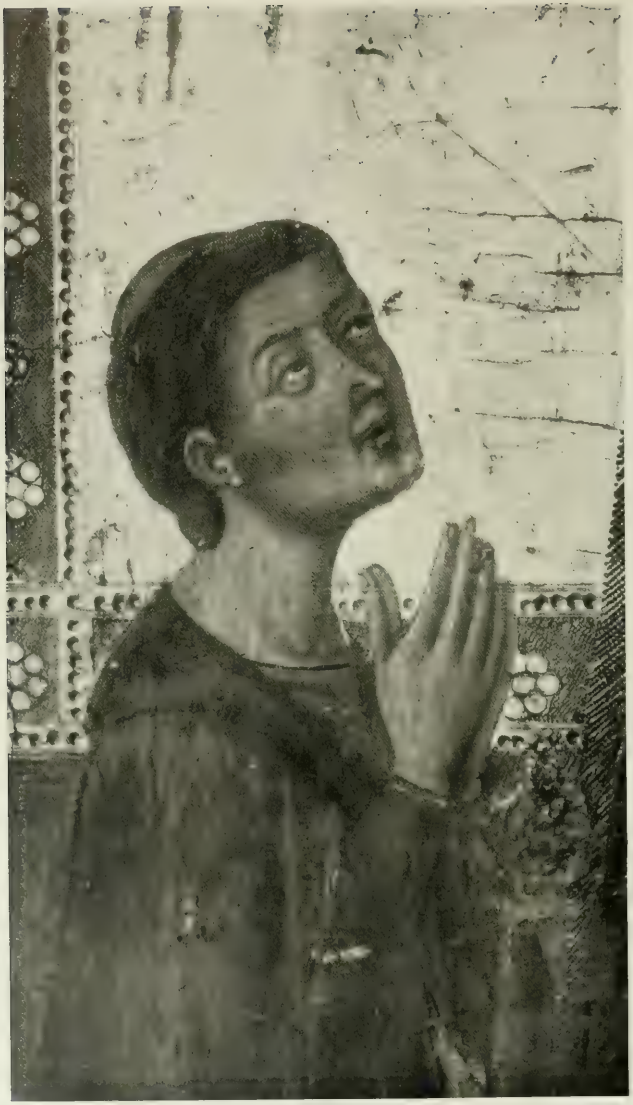
35. Jaume Serra: Altar aus Sijena: Die Auferstehung

36. Jaume Serra: Altar aus Sijena: Der Tod Marias

a

b

37a. Jaume Serra: Altar aus Sijena, Predella: Das Abendmahl
37b. Jaume Serra: Maria mit der hl. Eulalia und dem hl. Benedikt



38. Jaume und Pere Serra: Altartafel des hl. Vincenz: Stifterkopf

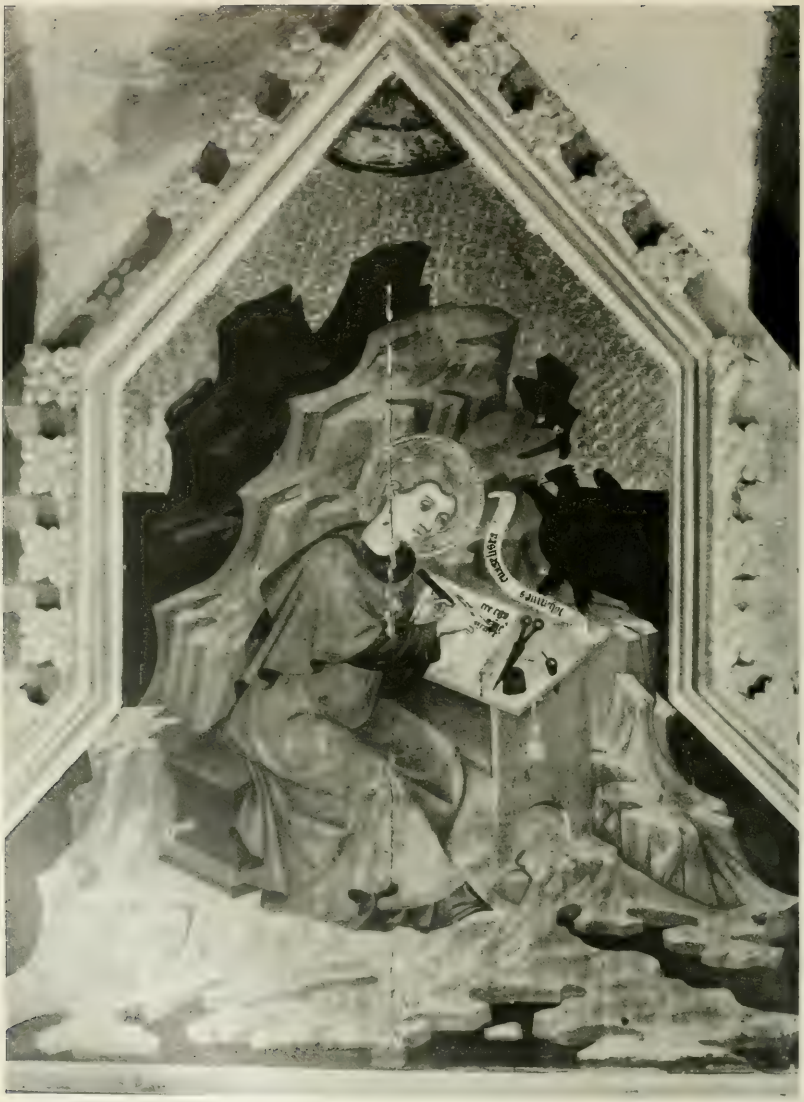
59. Pere Serra: Heiligegeistaltar aus der Seo von Manresa

4[illegible]. Pere Serra: Heiligegeistaltar aus Manresa: Schöpfungsszene

41. Pere Serra: Pfingstbild aus Santa Ana in Barcelona

42. Pere Serra: Allerheiligenaltar: Kreuzigungsszene

43. Pere Serra: Allerheiligenaltar: Apostel und Heilige



44. Pere Serra: Altar aus San Llorenz de Morunys: Johannes auf Patmos

45. Pere Serra-Kreis: Marienkopf

+'. Pere Serra: Der hl. Mathias

47. Serra-Kreis: Altar der hhl. Anna, Johannes und Antonius. Mittelbild

48. Serra-Kreis: Altar der hl. Anna, Johannes und Antonius: Die Hölle

49. Meister des Altars der hhl. Anna, Johannes und Antonius: Taufe Christi aus Solsona

50. Altartafel des hl. Vincenz aus Estimariu

51. Tafel mit Szenen aus dem Leben des hl. Onofrius. Detail

52. Altar des hl. Martin von Tours. Detail (Mus. Vich)

53. Jaume Cabrera: Altar der hhl. Michael und Nikolaus. Szene vom Monte Gargano

54. Jaume Cabrera: Altar der hhl. Michael und Nikolaus: Der Erzengel, die Seelen wägend

55. Jaume Cabrera: Altar der hhl. Michael und Nikolaus: 2 Szenen der Legende des hl. Nikolaus

56. Jaume Cabrera: Predella des Altars der hhl. Michael und Nikolaus: Beweinung

57. Jaume Cabrera: Muttergottes mit Jesuskind und Engeln

58. Lluis Borrassa: Altar von Santa Clara: Kreuzigung

59. Lluis Borrassá: Christusaltar aus Guardiola. 2 Szenen

Luis Borrassá: Altar von Santa Clara. Die hl. Delfina

Tafel VI. Lluis Borassá: Altar von Santa Clara: Der hl. Dominikus rettet Schiffbrüchige

61. Lluis Borassá: Altar von Santa Clara: Der hl. Michael, die Jungfrau der Hoffnung und die hl. Clara

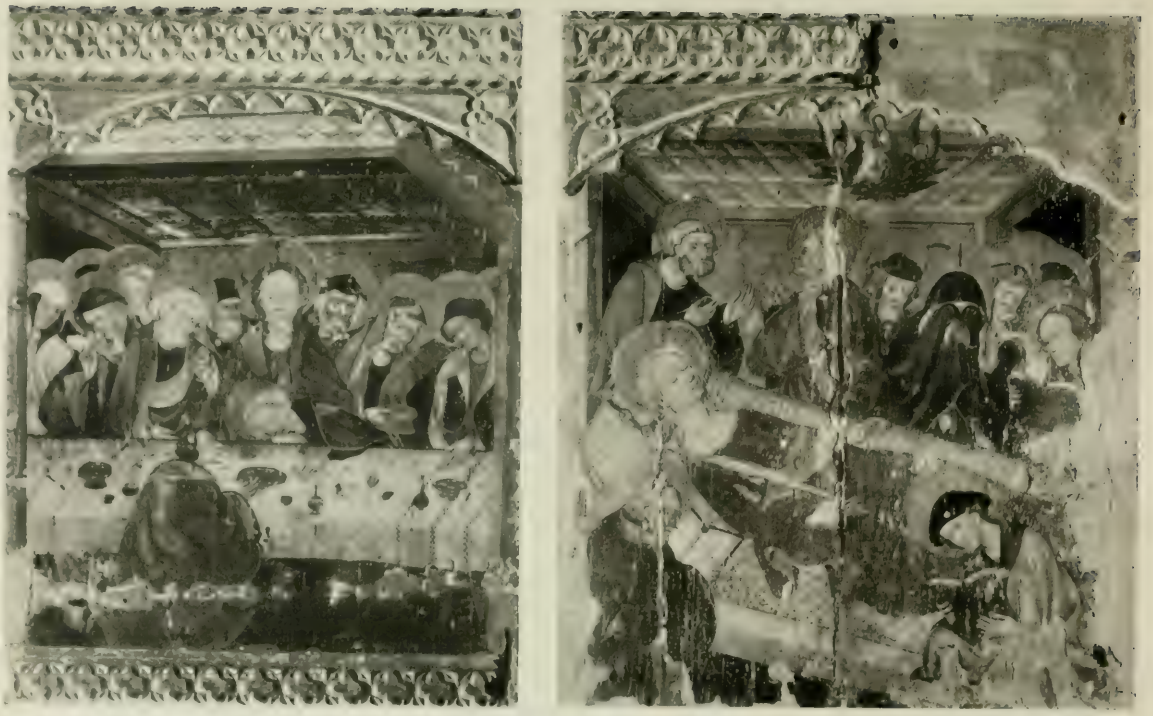
62. Lluis Borrassá: Petrusaltar: Petrus auf dem Wasser

63. Lluis Borrassá: Petrusaltar: Verherrlichung des hl. Petrus

64. Bild: Marienbild aus Cervera. Detail

65. Lluch? Altar aus Guimerá: Die Schöpfung

66. Lluch? Altar aus Guimerá: Adam und Eva



67. Lluch? Altar aus Guimerá: Das Abendmahl und der Tod Maria

Triptychon: Die Muttergottes mit den hhl. Katharina und Eulalia

69. Die Muttergottes mit dem Jesuskind und Engeln. Städt. Museum, Barcelona

7. Maria mit dem Jesuskind und Engeln. Kapitelsaal der Kathedrale von Barcelona

71. Die Muttergottes mit dem Jesuskind und Engeln (Bischofl. Museum, Barcelona)

72. Borrassá-Kreis: Kopf aus dem Rahmenwerk eines Altares

Tafel VII. Borassá-Kreis. Altar der hl. Ursula: Mittelbild

73. Borrassa-Kreis: Altar Johannes des Täufers

74. Borrassá-Kreis: Altar der hhl. Michael und Petrus

a

b

75. Borrassa-Kreis: a) das Abendmahl aus dem Museum in Solsona, b) Detail davon

70. Altar der hhl. Markus und Aniol. Detailszene: Bekehrung des hl. Aniol

77. B. Martorell? Der Michaelsaltar. Teilszene: Das Jüngste Gericht

78. B. Martorell? Altar des hl. Michael

79. Transfigurationsaltar: Christi Verklärung

. Transfigurationsaltar: Die Hochzeit zu Kanaan

31. Altar der hhl. Clara und Katharina. Mittelbild mit den beiden Heiligen

12. Luis Dalmau: Die Jungfrau Maria mit den Ratsherren von Barcelona

83. P. Nisart? Der hl. Georg

34. Jaume Huguet: Altar der hhl. Abdón und Senén. Mittelbild

85. Jaume Huguet: Altar des Condestable. Mittelbild

86. Jaume Huguet: Altar des hl. Augustin. Mittelbild

87. Jaume Huguet: Altar des hl. Augustin. Detail: Die Mirabilibles

88. Jaume Huguet: Altar des hl. Augustin: Die Disputation

Tafel VIII. Jaume Huguet: Altar des hl. Georg. Mittelbild: Der Heilige. **Detail**

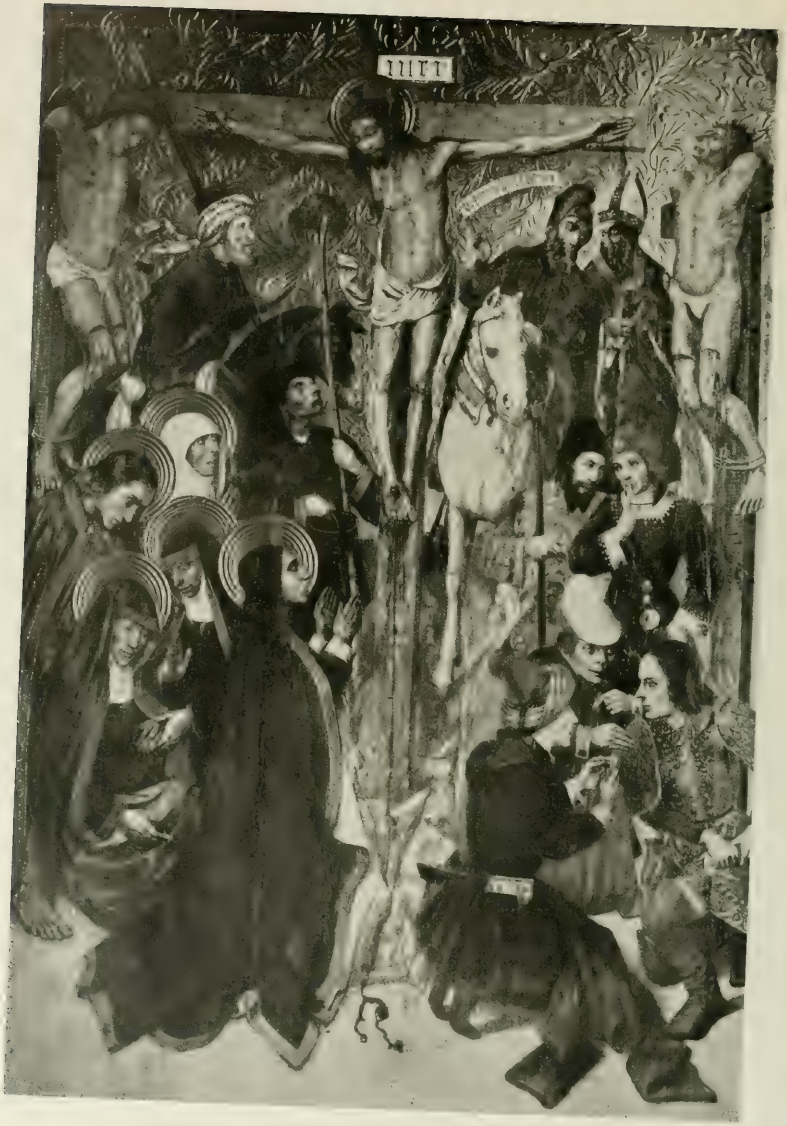
89. Jaume Huguet: Altar des hl. Georg. Detail aus dem Mittelbild: Die Prinzessin

9. Vincenzaltar aus Sarriá (Huguet): Die Weihe des Heiligen

St. Vincenzo [illegible] Santa Maria [illegible]

92. Vincenzaltar aus Sarriá: Der Tod des Heiligen

93. Jaume Huguet: Altar der hl. Julita und des hl. Quiricus: Das Martyrium



94. Altar des hl. Antonius: Kreuzigung

95. Altar des hl. Antonius. Flegnet? » Ein Wunder des Heiligen

76. Altar des hl. Antonius (Huguet?): Ein Wunder des Heiligen nach seinem Tode

97. Altar des hl. Stephanus: Verherrlichung des Heiligen

98. Jaume Vergos: Altar des hl. Stephanus. Geburt des Heiligen

99. Jaume Vergos: Altar des hl. Stephanus: Krankenheilung am Grabe des Heiligen

I . Rafael Vergos: Altar des hl. Stephanus: Kreuzigung. Detail

1. 1. Pau Vergos: Altar des hl. Stephanus: Vier Prophetenfiguren

1 2. Gabriel Guardia: Trinitätsaltar. Mittelbild

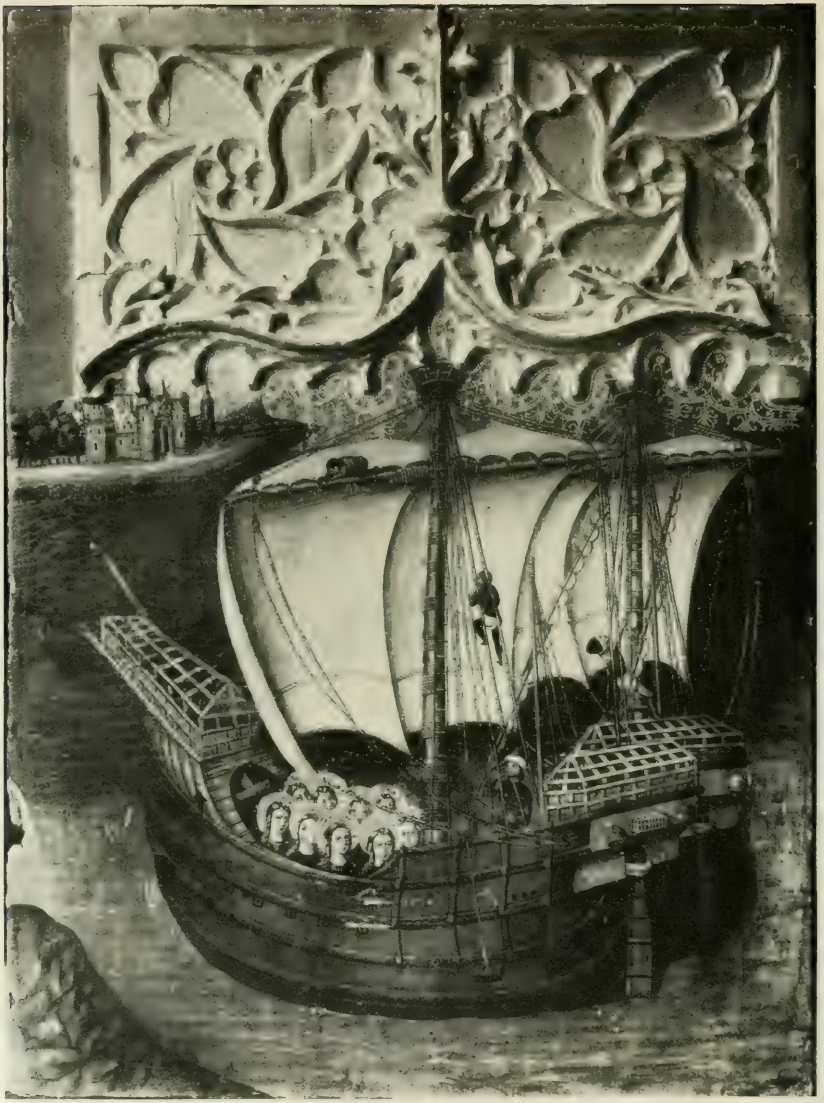
Fig. 3. Die Darstellung im Tempel. Städt. Museum, Barcelona

„ Bartolomeo Bermejo: Christus führt die Erlösten des alten Bundes ins Paradies

15. Bartolomeo Bermejo: Die Pieta

16. Mestre Alfonso: Der Tod des hl. Medin

17. Mestre Alfonso: Der Tod des hl. Medin. Detail



108. Joan Reixach: Ursulaaltar. Detail

Fig. Johannesbrot: Zacharias schreibt den Namen Johannes

11. Johannesaltar: Die Enthauptung Johannes des Täufers

III. Altarwerk des hl. Eligius: Die Bischofsweihe des Heiligen

MAR 14 1982 #38

APR 15 RECD

FORM 310

MITTELALTERLICHE#MALERE<I#IN#SPANIEN#KAT
FINE ARTS
LIBRARY